CONSTANTIN LECCA ÎN ITALIA
După un jurnal de călătorie inedit[1]

REMUS NICULESCU

Résumé
Exposé fondé sur le journal inédit et jamais utilisé, du voyage du peintre Constantin Lecca en Italie, en 1845, qui est – après les *Mémoires* de Gheorghe Asachi – le plus ancien témoignage connu, laissé par un artiste Roumain à ce sujet. On y trouve de nombreuses précisions sur l'itinéraire suivi, sur les préférences artistiques de l'auteur, révélant, en général, son horizon intellectuel. Au récit du voyage, qui s'interromp à Bologne, se trouve joint un chapitre sur les études faites par l'artiste dans un atelier privé à Rome, où il peignit trois compositons à sujets historiques (dont une, jusqu'à présent, inconnue), inspirées par les exploits et la mort héroïque du prince Michel le Brave, l'«Unificateur».
Les textes, assemblés autour de ce sujet, font part de la monographie restée inédite: Remus Niculescu, *Constantin Lecca et le romantisme roumain*, 1988, 330 p. texte.

Keywords: Constantin Lecca; Italy; Journal; Michael the Brave; Unknown composition.

Multă vreme perioada în care a avut loc călătoria lui Lecca în Italia, anunţată ca un simplu deziderat al său în *Biblioteca românească*, la care colabora, precum şi în ziarul lui Eliade[2], şi amintită vag de primul său biograf[3], a făcut obiectul unor ipoteze contradictorii[4], care au situat-o fie înainte de 1833[5], fie după această dată[6], fie, în sfârşit, între 1835 şi 1845[7]. Din rândurile amicale aşternute în 1831, într-un mic album, de cunoscuţii săi din Bucureşti şi Iaşi, rezultă că plecarea sa la Roma era privită ca iminentă în primăvara acelui

[1] Studiul face parte din monografia inedită, Remus Niculescu, *Constantin Lecca şi romantismul românesc*, 1988, 334 p. (cit. în continuare *C. Lecca şi romantismul*). Sunt reproduse aici: Capitolul V: *Experienţa Italiană* (integral); Capitolul VII: *Mihai Viteazul în compoziţia istorică* (fragmentar, şi cu trimiteri la Capitolul I: *Primele chipuri de voievozi*); *Carnetul artistului [D]* (fragmentar). Text îngrijit şi ilustraţii de Elena Niculescu şi Andrei Niculescu.

[2] Pictorul spera ca, sprijinit de compatrioţi, să poată merge „cu ajutorul neamului" în Italia şi Franţa, „pentru întreaga procopsire şi covârşire a acestei măestrii", spre a sluji apoi „ca maister temeinic şi profesor tinerimei româneşti"(Damaschin Bojincă, în *Biblioteca românească*, 1830 partea a IV-a p. 60–61). În termeni mai avântaţi, Eliade scrise că artistul, „mistuit cu totul" de „râvna ce arzătoare" pentru „frumosul meşteşug" pe care-l îmbrăţişase, intenţiona să se ducă la Roma, „unde, şezând câtăva vreme, să se îndestuleze de frumoasele modeluri (izvoade) ale zugravilor celor vestiţi" ([I. Eliade Rădulescu] „Înştiinţări din lăuntru", „Curierul Românesc", 1, 66, 25 noiembrie 1829, p. 280).

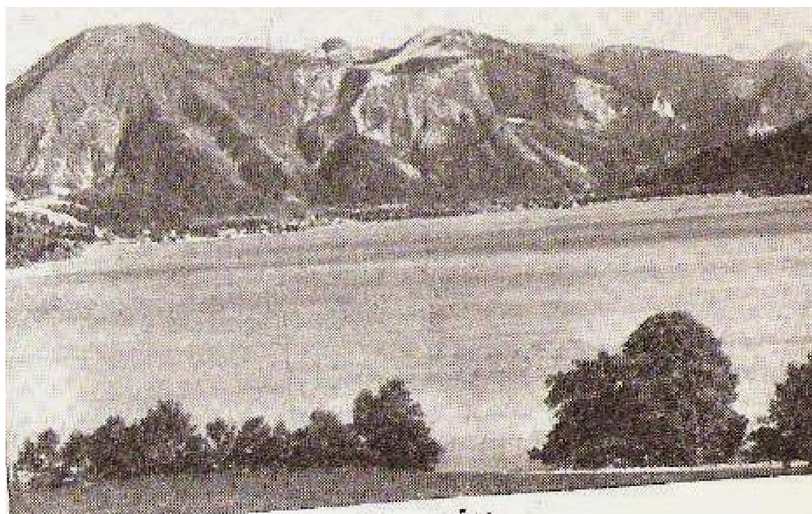
[3] N. Tincu, „Constantin Lecca", în „Revista nouă", VII, nr. 2, noiembrie 1894, p. 43; v. şi N. E. Idieru, *Istoria artelor frumoase*, Bucureşti, 1898, p. 305.

[4] O discuţie asupra acestor ipoteze la Radu Silvestru, „Un altro pittore romeno dell'Ottocento a Roma", în „Studii Italiene", V, 1938, p. 180–182 (cu prilejul monografiei lui *Constantin Lecca*, de Barbu Theodorescu, apărută în acelaşi an).

[5] Barbu Theodorescu, în „Tipografia olteană", în „Boabe de grâu", III, 1932, nr. 10, p. 470; cf. şi idem, „Constantin Lecca", în 1969, p. 8: „Fost-a Lecca la Roma în această perioadă? E greu de spus. După informaţiile existente s-ar părea că el a cunoscut acest oraş înainte de a fi numit profesor de desen la Craiova".

[6] Barbu Theodorescu, Constantin Lecca 1938, p. 43.

[7] Alexandru Marcu, *Tătărescu*, Craiova, 1931, p. 24.



Lacul Tegensee la picioarele Alpilor.

an[8]. Niciun alt izvor nu precizează dacă pictorul a pornit atunci la drum. Avem în schimb însemnările pe care Lecca și le-a luat mult mai târziu, cu prilejul unei alte călătorii, care a avut loc în mod cert[9]. Ele încep la München, în septembrie 1844, ceea ce arată că plecase din țară cu câtva timp înainte. Din corespondența lui Gheorghe Tattarescu aflăm, pe de altă parte, că Lecca părăsise Roma, îndreptându-se spre țară, către 20 iulie 1845[10]. Inedite până în prezent și niciodată utilizate, aceste însemnări oferă numeroase precizări privind itinerariul său până la Bologna, preferințele sale artistice și în genere orizontul său intelectual.

Plecând din München la 10 septembrie, dată notată firește după stilul vechi, pictorul traversă lacul Tegensee, cu munți stâncoși pe maluri și lat cât Dunărea, și se angajă pe un drum îngustat de văi adânci, în fundul cărora se auzeau „cataracte“ și, printre „deșii copaci”, se zărea „licărind unde și unde luciul apei”. După două zile de drum, intrând în Tirol și trecând prin orășelul Schwaz, ce purta încă urmele luptelor date în 1809 de tirolezi împotriva stăpânirii lui Napoleon, ajunse la Innsbruck. Aici, în marea biserică a Curții (Hofkirche), se opri întâi dinaintea statuii lui Andreas Hofer, „căpetenia revoluționerilor tiroli”, operă a vienezului Schaller, din 1833[11]. Apoi privi monumentul împăratului Maximilian, îngenuncheat pe lespedea sa de mormânt și înconjurat de o adevărată curte de statui de bronz, „ale vechilor stăpânitori și vitezi”. Două dintre ele, adăugăm, erau opere ale lui Peter Vischer cel Bătrân, *Teodoric* și *Artur* (1513), în fantastice armuri bogat ornamentate, și în atitudini cu inflexiuni gotice anume căutate de artist. Altele, mult mai numeroase, concepute în același spirit de întoarcere „romantică” spre trecut, ieșiseră din atelierul lui Gilg Sesselschreiber (1511–1516) și din acela al lui Stefan Godl (1517-1528)[12]. Este de observat, de asemenea, că printre ele se aflau și statui ale unor principese, ca *Kunigunde de Bavaria*, sora lui Maximilian (1515). Pe fețele laterale ale mărețului cenotaf, reliefuri tăiate în alabastru ilustrau „faptele și bătăliile” împăratului[13].

8 Însemnare a lui Ștefan Golescu, în carnetul pictorului [C] fila 55^{v}: „Toate simțirile trec, se duc, sunt vremelnice, dar simțirea prieteșugului este statornică și mângâietoare pentru sufletul cel simțitor. Așadar [...] și.prieteșugul tău, înlesnindu-se cu noo sentimenturi ce o să dobândești în prea slăvita Europă, să să înalțe și să hrănească în sineș veșnică pomenire pentru al tău prieten. 18 martie 1831”.

9 Textul integral, în Carnetele pictorului, [D], ff. 3^{r}–8^{v}. Într-o publicație recentă asupra lui Lecca se vorbește despre „informațiile neconfirmate privind un jurnal de călătorie în sudul Germaniei, în Elveția și în mai multe orașe italiene” (Paul Rezeanu, *Constantin Lecca*, 1988, p. 8).

10 Gheorghe Tattarescu către Petrache Poenaru, Roma, c 20 iulie 1845, în Jacques Wertheimer-Ghica, *Gheorghe M. Tattarescu. Un pictor român și veacul său*, București, 1958, p. 28–29.

11 Vezi Carl Landsee, *Neuester Führer durch Innsbruck und Umgebung*, Innsbruck, f.a., p. 26. Pentru Johann Nepomuk Schaller (Viena, 1777–1842), Thieme-Becker, XXIX, 1935, p. 575.

12 Lecca menționează doar „24 de statue de bronz”. Pentru principalii artiști care au participat la realizarea ansamblului funerar de la Innsbruck, vezi Horst Vey, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500 to 1600*, Harmondsworth, 1969, p. 24, pl. 12 (Peter Vischer), p. 44–45, pl. 13–14 (Gilg Sesselschreiber) și p. 253–254 (Stefan Godl). Asupra lui Peter Vischer (Nürnberg c. 1460–1529), vezi amănunțitul articol al lui Fritz Traugott Schulz, în Thieme-Becker, XXXIV, 1940, p. 404–409. Cf. și Ludwig Baldass, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Viena, 1923, p. 10–11, pl. 6–10. O listă a tuturor statuilor în Carl Landsee, *op. cit*., p. 22. Pentru istoricul acestui ansamblu, de consultat David Ritter von Schonherr, „Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilian I, in der Hofkirche zu Innsbruck“, în *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, XI, 1893, p. 140–268.

13 Lista reliefurilor, în număr de 24, în Carl Landsee, *loc. cit*., p. 22.





Innsburck. Biserica Curţii şi Monumentul lui Andreas Hofer.







Innsbruck. Biserica Curţii. Mormântul împăratului Maximilian.





Statui de bronz „ale vechilor stăpânitori şi vitezi" ce înconjoară mormântul lui Maximilian.

Pășind în fine pe pământ italian, deși aflat atunci sub stăpânire austriacă, Lecca însera, la 13 septembrie, în Bressanone (citat în însemnări cu numele său german, Brixen), după ce străbătuse un drum tot atât de spectaculos, cu „văi înguste și înghesuite de munți înalți și stânci a cărora vârf se vedea triumfând în nori”. Aici dădu de o cetate „numai de piatră, încât se îngână stâncile pe care este zidită cu piatra așezată de mâna cea măiastră a omului”. Construcția, începută sub împăratul Francisc al II-lea, fusese terminată de curând, în 1842. A doua zi pictorul era la Bolzano (numit încă, în nemțește, Botzen), nu fără a fi gustat în drum și alte „vedute pitorești”, cu castele vechi, „care mai mult, care mai puțin ruinat”.

Apoi, la 15 septembrie, sosind la Trento, intră în mai multe biserici, între care catedrala Santa Maria Maggiore, cu o orgă uriașă de 3.668 țevi[14]. Pe altarul capelei San Martino văzu un tablou „minunat de frumos”, pictat de Giandomenico Cignaroli, un maestru din secolul al XVIII-lea[15], reprezentând *Moartea Sfântului Ieronim*, „minutele cele după urmă ale unui bătrân [...] astfel de firești imitate încât rămâne uimit privitorul”. Vizită de asemenea palatul zidit în gustul Renașterii sub auspiciile cardinalului Bernardo Clesio, începând din 1528[16], în care nu putu privi însă decât „tavanele apartamentelor” decorate cu mozaicuri, fresce și „săpături poleite”, pereții fiind în acel moment „simplu spoiți”, întrucât clădirea slujise drept spital în timpul unei epidemii de holeră, iar în urmă fusese transformată în cazarmă.

Trecând prin Rovereto și Calliano, se opri la Verona, unde, „pe lângă alte zidiri vechi și biserici frumoase”, cu „statue și zugrăveli”, remarcă îndeosebi vastul amfiteatru roman, în care își notă că ar fi încăput „până la 80 000 [de] privitori”[17]. Presupusa reședință a familiei Capulettti, pe care, încurcat în amintirile sale livrești, Lecca o numi „casa lui Romeo și Julia”, deși nu putuse fi locuită, eventual, decât de aceasta din urmă, îl dezamăgi, aflându-se „într-o stare ticăloasă”. Ajunsese, precum aflăm dintr-un ghid englezesc contemporan, „an inn for the vetturini”[18]. Interesat de asemănările dintre români și italieni, pictorul își notă și alte observații: „De aici am început a vedea multe obiceiuri ca pe la noi, spre pildă oameni mâncând mămăligă, ce-i zic italienii polenta, am văzut vânzându-se struguri cu cântarul, dovleci copți vânzându-se pe ulițe”, alăturări neașteptate de fast aristocratic și viață cotidiană în formele sale cele mai umile, „lângă un palat vezi o măcilărie”, pe străzi vânzători ambulanți „strigând ca la noi deosebite lucruri de mâncare”.

La Vicenza, în afară de un alt amfiteatru, „ocolit cu doaă rânduri de statue” și zidit „în vremea lui Dioclițian”[19], îl întâmpinară construcțiile ridicate de „vestitul arhitect Palladio”, dintre care reținu o capodoperă, Villa Rotonda, de pe al cărei frontispiciu își însemnă începutul inscripției, amintind pe unul dintre cei dintâi posesori ai edificiului: Marius Capra Gabrielis[20]. În marginea orașului pictorul urcă pe sub un dublu portic spre un „templu prea frumos”, o biserică începută în secolul al XV-lea, *Madonna del Monte*, unde, în altarul de marmură, împodobit cu pietre prețioase, se afla o statuie a Fecioarei[21].

Deși ocupând o întindere mai mare decât Vicenza, Padova îi păru mai mică, din pricina multelor sale case pustii. O cafenea despre care i se spuse că ar fi cea mai frumoasă din Europa, desigur aceea a lui Antonio Pedrocchi, amintită și de Stendhal în *La Chartreuse de Parme*, roman apărut în 1839[22], și instalată,

---

[14] Pentru orga catedralei din Trento, vezi *Nouveau guide du voyageur en Italie*, ed. a 6-a, Milano, 1841, p. 98 [citat mai departe: *Nouveau guide* 1841]; Richard, *Guide du voyageur en Italie*, Paris, 1852, p. 284.

[15] Asupra acestei familii de pictori, vezi Ugo Galetti, Ettore Camessasca, *Enciclopedia della pittura italiana*, I, Milano, 1951, p. 659–663 [citat mai departe: Galetti, Camessasca 1951].

[16] Pentru această reședință, G. Gerola, în *Enciclopedia Italiana*, XXXIV, 1937, p. 270; asupra cardinalului Bernardo Clesio (1485–1539), episcop de Trento din 1514, G. Gerola, *ibid*., X, 1931, p. 584–585.

[17] Pentru amfiteatrul roman din Verona, vezi L. Beschi, în *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, VII, 1966, p. 1143–1144; cf. și Giuseppe Biadego, *Verona*, Bergamo, 1909, p. 16, repr. p. 14 (vedere exterioară) și 15 (vedere interioară). O vedere interioară și în *Encicl. It*., XXV, 1937, pl. XLIIIa.

[18] Cf. *Handbook for travellers in northern Italy*, Fourth Edition, Londra, 1852, p. 271: „The Casa de' Cappelletti [sic], now an inn for vetturini, may have been the dwelling of the family”. Vezi și Biadego, *op. cit*., repr. p. 138: „Casa di Giulietta in Via Cappello” (în starea actuală).

[19] Cf. Fausto Franco, în *Encicl. It*., XXXV, p. 293.

[20] Pentru Villa Rotonda, vezi G. K. Loukomski, *Andrea Palladio*, Paris, 1927, p. 82–84, pl. LXVIII–LXXIII. Început în 1552 de Palladio, edificiul a fost terminat de Vincenzo Scamozzi în 1591, când a intrat în posesia contelui Mario Capra.

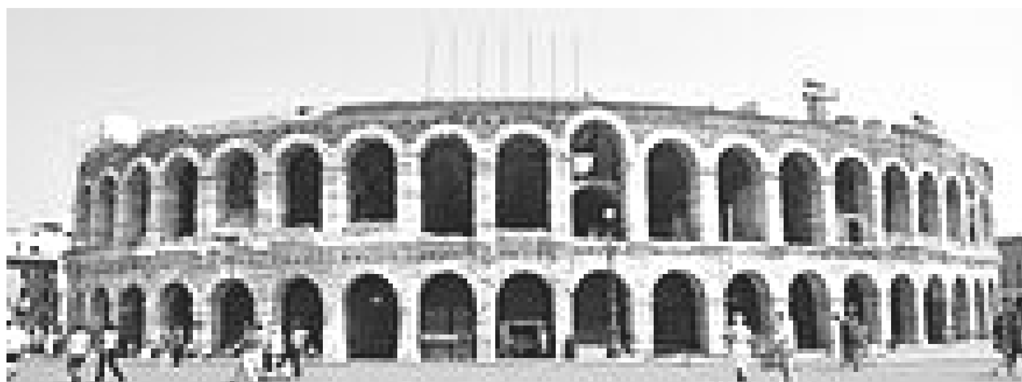
[21] Cf. *Nouveau guide*, 1841, p. 174: „Deux rangées de portiques conduisent sur la montagne où s'élève le sanctuaire dit *Madonna del Monte Berico*, commencé au XV^{e} siècle et considérablement augmenté en 1688. Dans l'ancienne église on admire surtout l'autel de la Vierge qui est enrichi de beaux marbres et de pierreries précieuses…”.

[22] Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839), ed. Henri Martineau, 1949, p. 21. Cf. și „Rome, Naples et Florence en 1817” (1826), în Stendhal, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto, Paris, 1973, p. 112, și nota editorului de la p. 1397.





Trento. Catedrala Santa Maria Maggiore, cu orgă uriașă, de 3 668 de țevi.



Verona. Vastul amfiteatru roman, în care ar fi încăput „până la 80 000 [de] privitori”.



Vicenza, „Villa Rotonda” construcție de „vestitul architect Palladio”.

peste drum de Universitate, într-un elegant local neoclasic[23], îl uimi prin pereții săi de marmură și prin hărțile geografice în relief săpate în unele încăperi. Palatul de Justiție, „Magistratul”, avea o sală „măreață” de dimensiuni „colosale”. Dintr-un ghid al timpului deducem impresia pe care o putea face asupra contemporanilor lui Lecca, prin bolta sa imensă, ce-i da aspectul unei piețe acoperite[24].

Din Padova, pictorul amintește și o „plimbare minunat de vestită, din pricina statuelor ce o ocolesc” Această promenadă fusese amenajată în piața „Prà della Valle”, din inițiativa lui Andrea Memo, administrator al orașului între 1775 și 1787, animat, în spiritul Luminilor, de o concepție urbanistică raționalistă și antibarocă[25]. Desfășurată, scrie Lecca, în jurul unu canal circular, promenada era ornată „cu 120 de piedestale”, pe care se aflau așezate „vase, obeliscuri și statuele celor mai vestiți bărbați din ținutul Padovei, atât învățați cât și eroi”. Autor el însuși de portrete ale unor personaje exemplare din trecutul țării sale, pictorul se informase îndeajuns de precis. Statuile, putem preciza, în număr de 88, reprezentând personalități ilustre ale regiunii, fuseseră oferite, la stăruința lui Memo, de mecenați din întreaga Europă. Marele Duce al Toscanei plătise astfel un *Petrarca* și un *Galileu*. Dintre sculptorii ce au participat, într-un timp atât de scurt, la realizarea acelui vast ansamblu, singurul artist de valoare era Canova, autorul unei statui a marchizului Poleno (1781)[26]. Lecca nu uită să-și însemne că marele sculptor figura de asemenea în acest Panteon local. Statuia sa, executată de Giovanni Ferrari, fusese așezată, printre celelalte, încă din timpul vieții sale, neobișnuit omagiu adus geniului artistic de contemporani[27].

Întrucât drumul de fier spre Veneția se afla încă în lucru, Lecca și ceilalți călători se suiră în gondole, pentru care pictorul găsi un echivalent oriental, numindu-le „caice”. Astfel că, seara, la 7, după o plutire de aproximativ o jumătate de ceas pe Canal Grande, se văzură în Piața San Marco. Aceasta îi făcu „cea mai mare surpriză”, cu palatele „minunate” ce o înconjurau din trei părți și catedrala „tot de marmură și lucrată în mozaic” ce închidea acel vast patrulater. Piața era luminată de jur împrejur cu gaz, în mijloc cânta o orchestră, în timp ce mii de oameni „viermuiau“ în toate părțile, „în fel de fel de costiumuri”. Spre a întregi imaginea orașului lagunelor, acel „tot de apă, de pământ și de zidiri”, pictorul adăugă o seamă de amănunte topografice și statistice, luate desigur din ghidul de care se slujea în călătorie. În 1844, Veneția avea astfel, pe lângă două canale mari, alte 147 mai mici, reunite prin 306 punți, mai toate de marmură, 27 918 case, locuite altădată de 190 000 de oameni, acum însă numai de 112 000, și un număr de 2 108 „ulițe înguste”, înlesnind circulația, pe lângă punți și canaluri, de la o clădire la alta. Pe podul Rialto, peste Canal Grande, fuseseră zidite 40 de prăvălii[28].

Lecca vizită firește catedrala San Marco, precum și palatul Dogilor, „cu tablouri minunate de deosebiți vestiți artiști”, fără a uita închisoarea, cu „puntea suspinurilor, peste care trecea la moarte pe osândit”. În palat se opri să privească plafonul sălii principale a bibliotecii vechi, construite de Jacopo Sansovino, cu cele 21 de figuri alegorice despre care știa că sunt executate de șapte pictori renumiți, între care „Paul Veronezi”, întrecându-i pe ceilalți[29]. Văzu și apartamentul locuit cândva de Napoleon, al cărui portret îl litografiase, cu un deceniu în urmă, într-una din planșele *Bibliotecii românești*[30]. Arsenalul păstra un model al „gondolei

[23] Cf. Andrea Moschetti, *Padova*, Bergamo, 1912, p. 157–158, 160: „... il monumento più insigne, a cui va legato in Padova la gloria dell’arte neoclassica”. Început în 1816 și inaugurat în 1831, edificiul este opera arhitectului Giuseppe Japelli. Reputația acestui local s-a menținut până în vremea noastră: „La fama del caffé Pedrocchi può dirsi davvéro mondiale. Esso congiunge alle grandiose e severe linee monumentali dell’arte greca, le commodità necessarie alle abitudini moderne: il caffé e la borsa di commercio trovan posto al piano terreno, le sale di lettura, di ballo, di conversazione, di giuoco, di musica, nel superiore; ampie e maestose loggie e terrazze offrono agli ospiti, nelle calde sere d’estate, gradito ritrovo; e tutto è improntato alla più castigata eleganza” (Moschetti, *op. cit*., vezi și reprod. de la p. 159).

[24] Cf. *Nouveau guide* 1841, p. 175: „Le premier rang [parmi les édifices] appartient à l’ancien Palais de Justice [qui] se fait remarquer par ses vastes proportions […] et par l’étonnante hardiesse de ses voûtes. Le salon qui a plutôt l’apparence d’une vaste place couverte de plomb, est de forme rhomboïdale, à dimensions colossales […]; il compte 300 pieds de longueur, 100 de largeur et autant de hauteur”. Construcția datează din a doua jumătate a secolului al XII-lea, fiind atribuită prin tradiție arhitectului Piero Cozzo da Limona. Cf. Andrea Moschetti, *op. cit*., p. 29–30, repr. p. 31; Emilio Lavagnino, *Storia dell’arte medievale italiana*, Torino, 1936, p. 256 [citat mai departe: Lavagnino *Storia*].

[25] Vezi Francis Haskell, *Mecenatti e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell’età barocca*, trad. Vincenzo Borea? Florența, 1966, p. 553–559.

[26] Andrea Moschetti, *op. cit*., p. 156, repr. p. 158. Tot aici, repr. p. 159: *Piazza Vittorio Emmanuele, già Prato della Valle.*

[27] Francis Haskell, *op. cit*., p. 558.

[28] După *Nouveau guide* 1841, p. 197, două rânduri a câte 12 prăvălii împărțeau podul în trei străzi paralele.

[29] Paolo Veronese a pictat în vechea sală a bibliotecii trei dintre figurile alegorice de pe plafon: *La Musica*, *Il Canto*, *L’Onore*, pe care le terminase în 1556. Au mai participat la decorarea plafonului: Battista Zelotti (1526–1578), Andrea Meldola Schiavone (1522–1563), Giovanni del Mio, Franco și Giulio Licinio. Cf. Adolfo Venturi, *Storia dell’arte italiana*, IX, 4, Milano, 1929, p. 749 și 952 [citat mai departe: Venturi, *Storia*].

[30] *Biblioteca românească*, 1824, partea a VIII-a: trei viniete pe o planșă alăturată câtorva anecdote relative la împărat.



Padova. Cafeneaua Antonio Pedrocchi.





Padova. Piaţa „Pra della Valle”, „plimbare minunat de vestită, din pricina statuelor ce o ocolesc”.



Giovanni Poleni, de A. Canova.



Francesco Petrarca.



Canova, de Giovanni Ferrari.

Dogelui”[31], ce costase, „numai poleitul ei, 18 000 de galbeni”, desigur ultimul Bucentaur, de pe puntea căruia conducătorul Republicii arunca, o dată pe an, inelul simbolic al logodnei cu Adriatica. Era şi modelul unui vas numit „Iuliu Cezar”, destinat lui Napoleon, dar care n-a mai apucat a fi construit.

Dintre biserici, însemnările lui Lecca semnalează sumar Santa Maria dei Scalzi, „cu statue frumos lucrate” San Giovanni e Paolo, „cu tablouri însemnate de sculptură de mai mulţi meşteri vestiţi”, Santa Maria del Carmine, „cu multe tablouri mari şi frumoase”, precum şi Santa Maria dei Frari, unde, între alte monumente funerare, îl află şi pe acela al lui Canova[32]. Era şi o biserică românească, ridicată, ne spune pictorul, mai ales pentru ostaşii ardeleni ai unui regiment de grăniceri ce staţiona în oraş de 14 ani.

Lecca menţionă „Academia frumoaselor arte pentru zugravi, sculptori şi arhitecţi”[33], nu şi marea ei galerie de pictură, pe care s-ar părea că n-a vizitat-o. Cercetase în schimb unele colecţii particulare, între care pe cea strânsă la sfârşitul veacului precedent, în palatul Venier de pe Cannaregio, de Girolamo Manfrin, memorabilă îndeosebi prin tablourile sale veneţiene de la Giorgione la Guardi. Se aflau aici, printre alte capodopere, *Furtuna* lui Giorgione şi *Portretul lui Ariosto* de Tiţian[34]. Însemnările lui Lecca nu amintesc însă decât *Lucrezia* bolognezului Guido Reni şi *Europa* napoletanului Luca Giordano. În casa unui „evreu bogat” admiră câteva sculpturi de Canova, un *Aiax*, un *Hector*, un *Geniu al sculpturii*, „lucrat la Roma, cu multă viaţă într-însul, de gândeşti c-o să-ţi vorbească”. Teatrul cel mare, La Fenice, nefiind deschis decât iarna, pictorul asistă, la teatrul Gallo, la o reprezentaţie a operei *Marino Faliero* de Donizetti, după drama lui Byron[35].

În dimineaţa zilei de 25 septembrie părăsi Veneţia, luând vaporul spre Triest. Prin aşezare şi climă, acest din urmă oraş îi plăcu în chip deosebit. „Poziţia Triestului e minunat de frumoasă, clima cu mult mai curată decât a Veneţiei, uliţile frumoase, largi, mai cu seamă caldarâmul de lespezi de piatră pătrată [...]. Oraşul de trei părţi e ocolit de dealuri prea frumoase, acoperite de vii şi grădini minunate, iar spre partea apusului se întinde luciul mării. În port se văd sute de corăbii de deosebite naţii, ce se întind falnic până în mijlocul oraşului, printr-un canal mare“.

Felurite împrejurări îl siliră apoi să revină pentru o zi la Veneţia, tot pe mare, deşi timpul era furtunos. Apoi porni din nou, de astă dată cu trenul, spre Ferrara, „patria lui Ariosto şi a doftorului Ferar, iubit prea mult de craioveni“. Datorită lui Lecca, devenit craiovean prin adopţiune, aflăm astfel de unde venise medicul Petre Fieraru, care a desfăşurat în Ţara Românească o importantă activitate, începând din 1809, întâi la Craiova şi apoi în Bucureşti[36]. Atent la fizionomia aşezărilor prin care trecea, pictorul observă cu mulţumire că şi aici la Ferrara uliţele erau „prea regulate, pe linii drepte şi largi”. Catedrala, clădită în stil „gotic italian”, din care admiră „mai cu seamă fasada şi turnul”, conţinea „mulţime de statue frumoase”[37]. Castelul Ducal era „ocolit de un şanţ mare plin de apă”[38]. În „gropiştea” cu multe monumente „împodobite cu statue şi picturi”[39], văzu „cea de pe urmă operă a lui Canova, adecă biusta prietenului său Leopoldo Cigonara”, renumitul istoric al sculpturii italiene[40].

---

[31] Cf. Charles Yriarte, *Venise. Histoire, art, industrie, la ville, la vie*, Paris, 1878, repr. p. 49: *Le Bucentaure (d'après le modèle conservé à l'Arsenal)*.

[32] Monumentul a fost executat în marmură de elevii maestrului (B. Ferrari, Rinaldi, Zandomeneghi, Jacopo de' Martini şi Fabris), după un proiect conceput de Canova însuşi pentru acela al lui Tiţian. Cf. G. K. Nagler, *Künstler-Lexikon*, II, München, 1835, p. 333; P. Paoletti, în Thieme-Becker, V, 1911, p. 521.

[33] Pentru Academia din Veneţia, întemeiată în secolul al XVIII-lea, vezi Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1941, p. 115, nota.

[34] Cu privire la Girolamo Manfrin şi la colecţia sa, vezi Francis Haskell, *op. cit*., p. 573–576. Cf. şi Ernst Förster, *Handbuch für Reisende in Italien*, München, 1840, p. 770 (menţionează *Furtuna* lui Giorgione, fără a-i da un titlu determinat: „eine unerklarte Scene zwischen einem Greis, einer Frau und einem Kind im Freien“). În deceniile următoare colecţia avea să fie dispersată treptat de moştenitori (Adalbert Müller, *Venedig. Seine Kunstschätze und Historischen Erinnerugen*, Veneţia, 1870, p. 157).

[35] Opera *Marino Faliero* de Gaetano Donizetti fusese reprezentată pentru întâia oară la Paris, în 1834. Pentru teatrele veneţiene amintite de Lecca în însemnările sale, vezi *Nouveau guide*, 1841, p. 196.

[36] Asupra acestui medic, care-şi trecuse doctoratul la Padova în 1797, vezi V. Gomoiu, Gh. Gomoiu, Maria V. Gomoiu, *Repertoriu de medici* etc., I, Brăila, 1938, p. 138; II, Bucureşti, 1941, p. 56.

[37] Vezi Lavagnino, *Storia*, 1936, p. 222, repr. p. 208.

[38] Construcţie începută în 1385. Vezi Lavagnino, *Storia*, 1936, p. 532; Giuseppe Agnelli, *Ferrara e Pomposa*, ed. a 3-a, Bergamo, 1906, p. 28 [cit. mai departe: Agnelli, *Ferrara* 1906].

[39] Vezi Agnelli, *Ferrara*, 1906, repr. p. 36: *Convento dei certosini, ora cimitero comunale*.

[40] Leopoldo Cicognara (Ferrara 1767 – Veneţia 1834), fost preşedinte al Academiei de Artă din Veneţia, autor al unei celebre *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Veneţia, 1813–1814.



Veneția. Fațada bisericii Santa Maria di Nazareth, construită de comunitatea „Carmelitani Scalzi”, opera arhitectului Giuseppe Sardi (1624–1699).



Veneția. Mormântul lui Canova, în catedrala Santa Maria dei Frari.

Cultura literară a pictorului îl îndemnă să întreprindă pelerinaje și în locurile din oraș care păstrau amintirea lui Tasso și a lui Ariosto. În spitalul Sfânta Ana vizită astfel celula în care fusese închis Tasso, „din pricina amorului ce a avut către Eleonora", cu pereții plini „de iscăliturile voiajerilor ce au vizitat acest arest vestit", între care citi numele lui Byron, pe al lui Victor Hugo și pe al lui Lamartine. Ultimul trecuse pe aici cu câteva zile înainte, una dintre *Meditațiile* sale fiind intitulată *Ferrare. Improvisé en sortant du cachot du Tasse*[41]. Bucata este datată pe manuscrisul original „octobre 1844". Itinerariul poetului din acel an a putut fi reconstituit datorită unor însemnări ale sale precum și jurnalului soției sale care-l întovărășise în călătorie. Potrivit acestor mărturii, Lamartine sosise la Ferrara la 7 sau 8 octombrie 1844, stil nou, cu o zi sau două înaintea lui Lecca. Se cuvine să amintim că Eliade Rădulescu, prieten și admirator al lui Lecca, publicase încă din 1834, o traducere a poemului *The Lament of Tasso* de Byron, scris de acesta în 1819, sub impresia vizitei sale în celula din Ferrara[42]. Simion Marcovici, profesor la Sfântul Sava, tradusese, în *Curiosul* lui Cezar Bolliac, o parte din poemul *Le Veglie del Tasso*, de Giuseppe Compagnoni, care-și prezenta scrierea ca pe un manuscris postum, datând din detenție, al autorului *Ierusalimului eliberat*[43]. Eliade își propunea de altfel să dea o versiune românească a operei capitale a lui Tasso, din care publicase fragmente în *Albina* lui Asachi (1842) și în propriul său ziar (1843). Lecca venise așadar la Ferrara pregătit de un întreg curent românesc de admirație și simpatie pentru ilustrul poet italian, îmbrățișat ca un precursor de romanticii de pretutindeni[44]. În casa lui Ariosto, cumpărată de Stat în 1811, găsi odaia în care lucra și dormea poetul, „nesmintită după cum să afla atunci"[45]. În locul unde era patul fusese așezată însă o „biustă a lui", iar în dreptul celui unde fusese masa de scris, „o inscripție de piatră de marmură frumoasă". În mijlocul unei piețe purtând numele poetului, ocolită de „zidiri falnice" și de-a lungul acestora, de o „alee de copaci", se înălța, pe o „coloană măreață", statuia lui Ariosto, operă, din 1833, a lui Francesco Vidoni[46].

La 29 septembrie, Lecca ajungea la Bologna, ultima etapă din care ne-a lăsat însemnări în cursul acestei călătorii. Orașul i se păru „destul de mare, dar trist, din pricină că e puțin lăcuit", de altfel ca și Padova și Ferrara. Lucrul cel mai vrednic de văzut, își notă pictorul, era aici „cimitirul sau gropiștea", care, datorită numeroaselor sale monumente, bogate în sculpturi și picturi, îl impresionă mai mult decât cele din Ferrara și München. Era de fapt o fostă mănăstire, vechea Certosa din Bologna, fundată în secolul XV și transformată în cimitir în 1801[47]. Într-o „prea frumoasă" biserică, desigur San Girolamo della Certosa, începută în Trecento și terminată în plin baroc[48], admiră picturile lui Lorenzo Pasinelli[49], de care se pot vedea încă, păstrate la locul lor, un *Crist înviat, înfățișându-se Fecioarei Maria* și o *Intrare în Ierusalim*, ambele din 1659[50]. Îi atraseră atenția, de asemenea, o „icoană" reprezentând pe *Fecioara Maria încoronată de doi îngeri*, operă a lui Lucio Massari[51], precum și o *Înălțare*, pictură murală de mari dimensiuni de Giovanni Maria Bibbiena[52].

Într-o altă biserică, ce nu poate fi decât San Paolo, clădită după planurile lui Ambrogio Magenta în 1611[53], dar pe care o numi „Biserica Sf. Petru și Pavel", Lecca remarcă sculpturile de pe altarul principal,

---

41 „Meditation trentième", în *Méditations*, ed. F. Letessier, [Paris, 1968], p. 100 și nota editorului de la p. 655–656.

42 „Lamentațiile lui Tassu", în volumul *Din scrierile lui Lord Byron*, traduse de Eliad, partea a II-a, 1834, p. 27–36.

43 „Privegherile lui Torquato Tasso", trad. de S. Marcovici, în „Curierul", I, 1837. Pentru poemul lui Giuseppe Compagnoni, publicat în 1800, vezi Guido Mazzoni, *L'Ottocento*, I, Milano, 1943, p. 92–93.

44 Pe larg la Alexandru Marcu, „Tasso în Romantica românească", extr. din *Studii italiene*, II și III, 1937.

45 Cf. Baedecker, *Italie septentrionale*, 1892, p. 279–280; Agnelli, *Ferrara* 1906, repr. p. 82: *Casa di Ludovico Ariosto.*

46 *Piazza ariostea*, repr. în Agnelli, *Ferrara* 1906, p. 84; cf. și *Nouveau guide* 1841, p. 249. Pentru Francesco Vidoni, sculptor originar din Ferrara, Fr. Noack în Thieme-Becker, XXXIV, 1940, p. 333.

47 Corrado Ricci, Guido Zucchini, *Guida di Bologna*, nuova ed. illustrata. Bologna, 1968, p. 180 [cit. mai departe: Ricci-Zucchini 1968]. Vezi gravura lui Antonio Basoli, *Capella del cimitero comunale di Bologna*, repr. în *Bologna ai tempi di Stendhal. Mostra iconografica*, 1972. Introduzione e catalogo di Giancarlo Roversi (*Stendhal e Bologna. Atti del IX congresso internazionale stendhaliano*, a cura di Liano Petroni, anii 1971–1973 din *L'Archiginnasio*, II). [cit. mai departe: *Bologna ai tempi di Stendhal* 1972].

48 Ricci-Zucchini 1968, p. 180–181.

49 Bologna 1629–1700. Cf. Thieme-Becker, XXVI, 1932, p. 269–270.

50 Ricci-Zucchini 1968, p. 181.

51 Bologna 1569–1633, elev al lui Lodovico Carracci. Cf. Wart Arslan, în Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 217–218.

52 Bibbiena 1625 – Bologna 1665, elev al lui Francesco Albani. Cf. Oskar Pollak, în Thieme-Becker, III, 1909, p. 601–602; Ricci-Zucchini 1968, p. 181.

53 Ricci-Zucchini 1968, p. 199.



Ferrara. Catedrala di San Giorgio, 1135.



Ferrara. Castelul ducilor d’Este, xilogravură, 1865.



Închisoarea lui Tasso (gravura în aramă, L. E. Audot, *L’Italie, la Sicile et les Iles Ioniennes*, 1835–1837).



Ferrara. «Casa dell’Ariosto», gravură în aramă 1838.



Statuia lui Ariosto,
de Francesco Vidoni.

de Alessandro Algardi[54] care nu reprezintă însă, cum își notase grăbit călătorul nostru, pe cei doi apostoli, cu numai pe Sf. Pavel și pe călăul ce-i taie capul[55]. Plafonul, adaugă Lecca, ar fi pictat de un „cavaler Frațeschi", probabil Marcantonio Franceschini. De Lodovico Carracci văzu, în catedrala San Pietro, o *Bună Vestire* datând de la sfârșitul activității maestrului, nu însă din „ultimele sale zile", cum citim în însemnările lui Lecca[56]. Capela Universității (Santa Maria dei Bulgari) îi păru prea bine lucrată de Bartolomeo Cesi[57], care a zugrăvit aici, în 1594, scene din viața Fecioarei, sibile și profeți[58]. Despre tabloul de pe altar, o altă *Bună Vestire*, din 1582, știa că este opera lui Dionisio Calvaert[59], „dascălul lui Guido Reni". Lucrări ale acestuia din urmă îi atrăseseră atenția în biserica San Domenico[60]. Spre sfârșitul însemnărilor, Lecca enumeră și alte biserici, în care s-ar părea că a intrat: Madonna di Galliera, „cu tablouri în ulei și fresco"[61], San Martino, „cu tablouri în ulei, zidul alb"[62], San Giacomo Maggiore, „cu tablouri în ulei"[63]. În peregrinările sale de călător eclectic, Lecca era desigur preocupat de modele iconografice și de formule tehnice în vederea propriei sale activități de pictor religios, pe care a inițiat-o la Craiova și o va continua după întoarcerea sa din Italia.

Din notele pictorului nu lipsesc nici vestitele turnuri bolognese din veacul al XII-lea, Asinelli[64] și Garisenda[65]. Potrivit opiniei răspândite atunci, credea că al doilea dintre aceste turnuri fusese înclinat de constructori „într-adins". Astăzi se știe însă că edificul s-a aplecat datorită unei modificări a terenului, foarte timpurie desigur, căci îl aflăm astfel „chinato", într-un cunoscut vers dantesc.

Dintre monumentele de sculptură Lecca se opri îndeosebi dinaintea *Fântânei lui Neptun* de Giovanni da Bologna (1566)[66]. Naiva sa descriere se numără printre puținele mărturii datorate unor români interesați de sculptura italiană în prima jumătate a secolului al XIX-lea: „O fântână cu statue de bronz făcute de Jan Bolon, reprezentând în vârf pe Neptun, iar tocma jos [...], în 4 colțuri, 4 sirene călări pe delfini, cari își storc cu mâinile țâțele, din care curge apă de ia lumea de băut".

Frecventat cândva și de Stendhal, care-l amintește în *Rome, Naples et Florence* (1826)[67], palatul Baciocchi[68], construit în 1584, cu fațada desenată de Palladio, modificat în secolele următoare și aflat atunci în posesia marchizului Filippo Camerata, ginerele extravagantei Elisa Baciocchi, sora mai mare a lui Napoleon[69], devenise o reședință caracteristică pentru Bologna romantică[70]. Lecca văzu aici sculpturi și „deosebite tablouri prea frumoase" și remarcă aspectul scării de onoare, concepute de Giovanni Battista Piacentini (1695)[71] și decorate cu statui de Filippo Balugani[72], precum și pe acela al unor apartamente. La

---

[54] Bologna 1602 – Roma 1654. Cf. Hans Posse, în Thieme-Becker, I, 1907, p. 281–284; John Pope-Hennesssy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, ed. a 2-a, Londra, New York, 1970, p. 122–123, 445–449.

[55] Vezi John Pope-Hennesssy, *op. cit.*, p. 449 și pl. 168: *The Martyrdom of St. Paul.*

[56] Cf. Venturi *Storia*, IX, 7, 1934, p. 1163: „1618, 1 giugno, riceve L. 400 per l'*Annunziata* affrescata in S. Pietro […]; 1619. 13 novembre muore in Bologna.

[57] Bologna 1556–1629. Cf. Thieme-Becker, VI, 1912, p. 314–415; Venturi *Storia*, IX, 6, 1933, p. 705–712.

[58] Venturi, *op. cit.*, p. 717.

[59] Anvers 1540 – Bologna 1619. Cf. Thieme-Becker, V, 1911, p. 414; Venturi *Storia*, IX, 6, p. 718–730. Pentru *Buna Vestire* remarcată de Lecca, Venturi, *op. cit.*, p. 730 (*Catalogo delle opere*); Ricci-Zucchini 1968, p. 25.

[60] Frescele lui Guido Reni, aflate într-o capelă a acestei biserici, datează din 1613. Cf. Ricci-Zucchini 1968, p. 29.

[61] Biserică înălțată în forma sa actuală între 1479 și 1491, decorată cu numeroase picturi murale și păstrând în sacristie o colecție de tablouri (Ricci-Zucchini 1968, p. 143–144).

[62] Ricci-Zucchini 1968, p. 123–124.

[63] *Ibidem*, p. 110–113.

[64] Construit între 1109 și 1119, de familia Asinelli (Ricci-Zucchini 1968, p. 80–81).

[65] Construit în aceeași vreme cu turnul Asinelli, de Filippo și Odo Garisendi (Ricci-Zucchini 1968, p. 81).

[66] Ricci-Zucchini 1968, p. 1–2.

[67] Stendhal, „Rome, Naples et Florence" [1826], în *Voyages en Italie*, ed. V. del Litto.

[68] Pentru descrierea și istoricul edificiului, cumpărat în 1870 de administrația orașului, cf. Ricci-Zucchini 1968, p. 34.

[69] Ajaccio 1777 – Triest 1820. Căsătorită în 1797 cu Felice Baciocchi (1762–1841). Palatul a fost cumpărat și renovat de acesta din urmă în 1822, după moartea Elisei, a cărei fiică, Napoleona-Elisa (1806–1869), se căsătorise cu Filippo Camerata. Cf. F. Bartoccini, în *Dizionario biografico degli italiani*, XI, 1969, p. 556–669 (Elisa Baciocchi); *ibidem*, V, 1963, p. 59–61 (Felice Baciocchi).

[70] Gravuri cu puțin anterioare călătoriei lui Lecca, repr. în *Bologna ai tempi di Stendhal* 1972, pl. LXXV (A. Basoli, *Lo scalone del Palazzo Baciocchi*, 1832); pl. LXXVIII (C. Lambertini, *Il cortile interno del Palazzo Baciocchi*).

[71] Arhitect activ la Bologna c. 1700. Cf. Thieme-Becker, XXVI, 1932, p. 560.

[72] Bologna 1734–1780, cf. Thieme-Becker.



Alessandro Algardi, *Omorârea Sf. Pavel*, 1618
(Bologna, Biserica San Paolo).



Lodovico Caracci, *Buna Vestire*, 1618
(Bologna, Catedrala San Pietro, luneta altarului mare).



Bologna. Tunurile «Asinelli» şi «Garisenda», sec. al XII-lea.



Bologna. Fântâna lui Neptun, de G. de Bologna.



Bologna. Palatul Baciocchi – faţada, de A. Palladio.



Scara de onoare concepută de G. B. Piacentini, 1695.

etaj se aflau o sală pictată în 1680 de Marcantonio Franceschini[73] (*Fortuna*, *Amore*, *Le Quattro Stagioni*) și o galerie cu plafonul de Vittorio Bigari[74] și Stefano Orlandi (1725)[75]. Alte picturi, de artiști ca Felice Giani[76], Antonio Basoli[77], Giovanni Battista Sangiorgi[78], contribuind la nota „modernă" a interioarelor, datau din 1822. În catedrala San Petronio, Lecca găsi monumentul funerar al principesei și examină pardoseala cu „meridiane trase pe marmură albă, încât la amiaz [prin] o gaură ce este făcută în tavan străbate raza soarelui tocma pe acea linie".

Lecca menționă și unele centre științifice ale orașului. Nu trecu astfel cu vederea biblioteca întemeiată de contele Luigi Ferdinando Marsigli, corespondent al Stolnicului Cantacuzino[79] și autor al unei renumite lucrări asupra Dunării, interesând și istoria noastră[80]. Neavând de unde auzi de aceste lucruri, pictorul ne spune doar că biblioteca lui Marsigli, despre care știm că fusese integrată din 1827 într-o Università Nazionale[81] (astăzi renumita Università degli Studi, din Via Zamboni), adăpostea și „fel de fel de antichități".

Pictorul regreta relativul declin al Universității din Bologna, „academia", cum o numea el, care, pe când se afla „în floarea ei", ar fi avut „până la 12 000 [de] școlari". Academia de Arte Frumoase păstra atunci tablouri celebre, dintre care Lecca amintește pe *Sfânta Cecilia* a lui Rafael (1515)[82] și un *Samson* de Guido Reni[83], ambele trecute ulterior la Pinacotecă. Nu uită să releve nici existența Teatrului Anatomic[84], dispunând de „statue de lemn frumoase ce au fost transportate și în Paris". Se referea desigur la cele două ecorșeuri cu membre mobile, sculptate în lemn de tei de Ercolle Lelli, în 1734[85]. Interesul manifestat în această perioadă de pictor pentru studiul anatomiei, indispensabil formației sale academice, a lăsat urme și printre desenele sale.

Oprindu-se aici, însemnările lui Lecca nu ne permit să-l urmărim în lunile pe care le-a petrecut în Italia până în vara anului următor, îndeosebi la Roma, unde este de presupus că a stat cea mai mare parte din timp, nu numai spre a cerceta monumentele și muzeele, dar și spre a lua contact cu mediul artistic al vremii. Nu cunoaștem deocamdată numele artiștilor pe care-i va fi întâlnit, cu excepția lui G. Mochetti, autor al unei interpretări gravate a tabloului *Moartea lui Mihai Viteazul*, pictat de Lecca la Roma în 1845. [v. capitolul următor].



Biblioteca Universității din Bologna, întemeiată prin donația contelui L. F. Marsigli. 1712.

[73] Bologna, 1648–1729.

[74] Bologna 1692–1776. Cf. Lisetta Motta-Ciaccio, în Thieme-Becker, IV, 1910, p. 19–20.

[75] Bologna 1681–1760. Cf. Thieme-Becker, XXVI, 1932, p. 47–48.

[76] San Sebastiano 1759 – Roma 1823. Decorator și desenator de orientare preromantică. Cf. studiul nostru *Felice Giani e gli „Orazi" di Jacques-Louis David*, prezentat la Biblioteca Hertziana, Roma, 1981 („Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, s. Beaux-Arts", 1997, p. 3–32).

[77] Pictor decorator și gravor la Bologna în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Cf. Thieme-Becker, II, 1908, p. 599.

[77] Discipol al lui Felice Giani, originar din Faenza.

[78] Bologna 1784–1877.

[79] Asupra relațiilor Stolnicului Constantin Cantacuzino cu Luigi Ferdinando Marsigli (Bologna 1658–1730), amintim, dintr-o amplă bibliografie, studiul lui R. Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Romania*, București, 1916, p. 187–190.

[80] *Danubius Pannonico-Mysicus* […], 6 vol., Haga, 1726.

[81] Ricci-Zucchini 1968, p. 100–101.

[82] Cf. A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, con prefazione di Cesare Gnudi, Bologna, 1967, p. 214–215.

[83] *Ibidem*, p. 312–313, repr.

[84] Ricci-Zucchini 1968, p. 25. O vedere a sălii în Vincenzo Golzio, *Seicento e Settecento*, ed. a 2-a, II, Torino, 1960, p. 277.

[85] Bologna 1702–1766.

MIHAI VITEAZUL ÎN COMPOZIȚIA ISTORICĂ[86]

În anii redeșteptării naționale, figura lui Mihai Viteazul câștigase, în conștiința românilor de pretutindeni, o înaltă semnificație[87]. Biografia sa, publicată de Damaschin Bojincă în 1830[88], îi înfățișase faptele „spre deschis exemplu", cu gândul de a chema pe compatrioți „pe calea virtuții, dreptății și vitejiei strămoșești"[89]. În strălucita sa istorie a Țării Românești, apărută la Berlin, în 1837, Kogălniceanu îl socotea: „*le plus grand homme de son siècle*", „*le seul des voëvodes valaques dont le nom ait retenti dans l'Europe entière et qui ait exercité un intérêt universel*". Numele lui, scria tânărul autor, „*fait vibrer encore le coeur de tout bon Român*[90]. De un larg ecou s-a bucurat, în această epocă, întinsa expunere consacrată lui Mihai Viteazul de Florian Aaron, profesor de istorie la Colegiul Sfântul Sava, în manualul său de istoria Țării Românești. Cărturarul ardelean încheia aceste pagini care, cum s-a observat, au contribuit la ivirea vocației de istoric a lui Bălcescu[91], printr-un patetic îndemn:

Dar datoria istoriei românești fie ca să se păstreze în veacuri isprăvile minunate ale acestui Ahil românesc, vrednic de a-și avea Omerul său, care să fie cartea vitejiei, cartea rumânilor, cartea care să se citească cu drag de oricine. Rumânii aibă a se mândri cu eroul acesta care se luptă ca un leu pentru pricina cea sfântă a dezrobirei și a slobozeniei lor. Aducă-și aminte de ceea ce poate face o nație unită când este norocită să se nască dintr-însa un om mare. Nu-și uite niciodată că țărănei celii scumpe a lui Mihai Viteazul, pomenirei lui celii mărite, și aducerii aminte de faptele lui cele slăvite, sunt datori a-i înălța un monument la care să aducă totdeauna recunoștință pentru ce a vrut el să facă pentru dânșii![92] [Cărturarii, pictorii și poeții timpului, preocupați de figura eroului].

S-ar părea că Lecca aștepta un prilej de a-și completa formația academică necesară realizării unor atari subiecte[93] și acesta ar fi fost principalul motiv al călătoriei sale în Italia din 1844-1845. Studiile după nud pe care le va executa în 1845, arată stăruința sa de a se instrui în continuare. În același an Lecca a pictat de altfel trei tablouri înfățișând episoade din viața lui Mihai Viteazul. Noua preocupare își face apariția într-un carnet cuprinzând, printre altele, și câteva dintre acele studii de nud[94]. În imediata vecinătate a unuia dintre ele, utilizat drept punct de plecare, Lecca desenă un bust al lui Mihai Viteazul cu brațul ridicat[95]. Spre deosebire de modelul de atelier, care pozează cu coif, voievodul ni se prezintă așa cum și-l imaginase Lecca în portretul litografiat din 1830, purtând un calpac cu surguciu și egretă. Desenul după natură, din care artistul preia aici trăsăturile și atitudinea, va fi integrat astfel într-o operă de imaginație, prin modificarea mișcării unui braț și înlocuirea unui element de costum.

---

[86] Capitolul VII, al monografiei *Constantin Lecca și romantismul românesc*, din care au fost reproduse mai jos, fragmentele privitoare la compozițiile istorice pictate de artist în Italia, scopul, de fapt, al acelei călătorii de studiu.

[87] V., N. Iorga, „Soarta faimei lui Mihai Viteazul", [1919], în *Conferințe. Ideea unității românești*, ed. Ștefan Lemny și Rodica Rotaru, 1, 1987, p. 148–174; Dan Berindei, „Mihai Viteazul în viziunea făuritorilor României moderne", în *Mihai Viteazul. Culegere de studii*, red. Paul Cernovodeanu și Constantin Rezachievici, 1975, p. 37–50.

[88] „Vestitele fapte și perirea lui Mihai Viteazul", în *Biblioteca românească* , IV, 1830.

[89] Cf. *C. Lecca și romantismul*. Capitolul I: *Primele chipuri de voievozi* (f. 7): „Este posibil ca sugestia de a întreprinde facerea unui tablou înfățișând moartea lui Mihai Viteazul să-i fi venit de la Damaschin Bojincă. Într-o notă la studiul său, *Vestitele fapte și perirea lui Mihai Viteazul*, învățatul bănățean adresa cititorilor un apel în sprijinul tânărului artist, care, *aprins fiind de zelul patrioticesc și vrând după puteri a sluji neamului, a zugrăvit trista și lăcrimoasa moarte a viteazului principe Mihaiu, pe o pânză de un cot și jumătate de mare, dând-o spre veșnică aducere aminte școalei naționale de la Sf: Sava ca să se pună în școală înaintea tinermei, care să vadă, zic, ce era strămoșii ei în lume*.

[90] *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens*, I, Berlin, 1837 (*Opere*, II, ed. Al. Zub, 1976, p. 163).

[91] Dan Berindei, *op. cit.*, p. 42, n. 34.

[92] F[lorian] Aaron, *Idee repede de istoria Prințipatului Țării Românești*, II, 1837, p. 321–322. Cu privire la Florian Aaron și la concepția sa istoriografică, vezi N. Iorga, în *Revista istorică*, XIII, 1927, p. 256–257; Pompiliu Teodor, în *Acta Musaei Napocensis*, V, 1968, p. 577–586; V. Cristian, în *Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza" din Iași*, s. nouă, secțiunea a III-a, *Istoria*, XVI, 1970, fasc. 1, p. 37–54.

[93] V. [Eliade Rădulescu], „Înștiințări din lăuntru", *Curierul românesc*, I, 66, 28 noiembrie 1829 p. 280: *Aplecarea cea firească a unui tânăr rumân, anume Constantin Leca, l-a făcut cu totul a se da și a se consfinți la meșteșugul picturii (zugrăviei) la care neîncetat se îndeletnicește* [...]. *Astăzi se află în crăiasca cetate a Budii și se îndeletnicește a face un tablou pe care înfățișează* Moartea lui Mihaiu Vodă celu Mare. *Râvna cea arzătoare ce are asupra acestui frumos meșteșug îl mistuește cu totul; căci fiind un tânăr fără mijloace, nu poate să pășască mai nainte, a merge la Roma, unde șezând câtăva vreme să se îndestuleze din frumoasele modeluri (izvoade) ale zugravilor celor vestiți. Să îndreptează dar către născânda sa nație și cere un mic ajutor spre scopul său cel vrednic de lăudat, pentru care se leagă ca să se întoarcă în Patrie a împărtăși și a înmulți talentul său oriunde îl va rândui stăpânirea* (notă adăugată, după fișe ms. R. N.).

[94] Carnetele pictorului, D, ff. 20^r, 20^v, 21^v, 23^v, 30^v, 31^r.

[95] *Ibidem*, f. 24^r.

Tabloul în vederea căruia a fost desenat acest ultim studiu reprezintă pe *Mihai Viteazul chemând pe fruntașii țării la luptă împotriva asupririi otomane*[96]. Pânza, care a rămas până în prezent necunoscută cercetătorilor lui Lecca, ilustrează un pasaj din volumul al doilea, apărut în 1837, al cărții lui Florian Aaron, *Idee repede de istoria principatului Țării Românești*:

„Chiemând pe boerii săi le descrie starea cea proastă întru care se află țara, le înșirui sistema ce turcii au urmat-o cu statornicie călcând toate drepturile țării încât numai după nume poate a se zice că are administrație națională; le aduce aminte de vremile mai dinainte când vrând turcii a preface țara în pașalâc turcesc, se ridicară rumânii cu armele și cu sângele, își apărară drepturile naționalității și ale patriei lor; le arătă că pentru a se mântui sau a se ușura de caprițiile *Porții* și de răutatea turcească nu este alt mijloc decât să ia armele în mână și să se răsboiască până când sau vor dobândi neatârnarea țării sau se vor stinge cu totul; în sfârșit îi încredință că vremea aceasta este cea mai prielnică pentru dobândirea slobozeniei fiindcă mai multe părți sunt hotărâte a se ridica de o dată împotriva vrăjmașilor creștinătății.

Cuvintele acestea cu care Mihai tuna împotriva despotismului turcesc, tonul în care le înfățișa și în sfârșit hotărârea sa cea vitează electrizară pe boierii adunați. Toți se pătrunseră de niște simtimente înalte, își cunoscură drepturile ce au de a-și mântui patria și datoriile cele sfinte de a se jertfi pentru dânsa, și toți cu un glas strigară: „să ia armele în mână și să nu le pue jos până nu vor dobândi mântuința țării și pe a lor însuși, sau să se cotropească cu totul murind toți dinpreună cu slobozenia, pentru care s-au jertfit”. Hotărârea aceasta nobilă și vrednică de o nație ce voește a fi slobodă, se pecetlui cu un jurământ sfânt și necălcat. Noaptea aceea în care se săvârși această hotărâre mare, a rămas a fi cea mai însemnată și mai vrednică de ținerea de minte a rumânilor. Minutul acela în care în gurile tuturor răsună zicerea „jurăm” a fost unul din cele mai frumoase ce pot rumânii să numere în viața politică a lor. Niciodată boerii țării nu au arătat unire de simtimente mai înalte, și niciodată cu chip mai strălucit n-au dat lumii să înțeleagă că sunt nație și că au patrie. Fieștecare dintr-înșii care au luat parte la hotărârea aceasta mare, se credea însuflețit cu o putere nuoă și se socotea strămutat în erou nebiruit. Pe fruntea fieșcăruia era zugrăvită seriozitatea hotărârei acelii mari, și din gurile tuturor nu se auzea alt cuvânt decât „să murim pentru patrie și lege”[97].



Constantin Lecca, *Mihai Viteazul chemând pe fruntașii țării la luptă împotriva asupririi otomane.*

[96] Ulei pe pânză tăiată pe margini și aplicată pe carton 405 × 550. Nesemnat, nedatat. Muzeul de Artă din Ploiești, inv. 244. Cf. Har. A. Mărgineanu, N. Simache, *Pinacoteca Muncipiului Ploiești. Catalog*, 1939, p. 14, nr. 9: *Jurământul* [fără nicio altă precizare]. Tabloul figurează și în prezent în inventarul muzeului sub același titlu.

[97] F. Aaron, *Idee repede de istoria prințipatului Țării Românești*, II, 1837, p. 137–139. Cu privire la Florian Aaron și la concepția sa istoriografică, vezi N. Iorga, în *Revista istorică*, XIII, 1927, p. 256–257; Pompiliu Teodor, în *Acta Musaei Napocensis*, V, 1968, p. 577–586; V. Cristian, în „Analele științifice ale Universității «Al. I. Cuza» din Iași”, serie nouă, secțiunea a III-a, *Istoria*, XVI, 1970, fasc. 1, p. 37–54.

Episodul care are loc în 1593 este atestat de cronicile țării[98], precum și de povestirea lui Baltazar Walther[99]. Lecca situează întâlnirea dintre boieri și voievod în palatul domnesc, într-o sală cu bolți înalte, susținute de pilaștri. Scena nu se desfășoară însă la vreme de noapte, ca în povestirea lui Florian Aaron, ci în plină lumină, ceea ce va fi corespuns mai bine predilecției lui Lecca pentru forme net delimitate și culori vii. Această motivare de ordin strict vizual pare a fi determinat structura compoziției, îndepărtând-o de aspectul tenebros al tabloului lui Wallenstein, înrudit prin temă și anterior cu aproape un deceniu. O masă aflată în primul plan, în stânga, pe care distingem o făclie și o cruce, ne amintește că urmează a avea loc un jurământ. Dincoace de masă se profilează, văzute din spate, silueta mitropolitului și aceea a unui boier. Mihai [...] se adresează de lângă tronul domnesc, ridicând brațul stâng în atitudinea din studiul desenat de Lecca la Roma și strângând în mâna dreaptă sabia. Două grupuri de boieri, de o parte și de alta a tronului, ascultă cuvântarea domnească. Este momentul în care, potrivit povestirii lui Florian Aaron, boierii strigă într-un glas „jurăm". Un ostaș pășește pe treptele tronului spre a prezenta Domnului steagul țării (roșu, galben, albastru). În fruntea grupului din dreapta, un boier tânăr face un pas înainte ducând o mână la piept, în semn de jurământ, poartă tunică albastră împodobită cu fireturi, pantalon strâmt, cizme scurte, cu marginea răsfrântă. Un alt boier, mai bătrân, aflat în spatele său înalță privirea spre Domn, exprimându-și entuziasmul printr-o curioasă mișcare a brațelor, stângaci desenată. Mihai este înveșmântat într-o tunică asemănătoare cu aceea a boierilor, însă roșie, are pe umeri o mantie albă și deasupra ei o pelerină scurtă de blană. Calpacul său este brun roșcat, cu fundul alb și cu egretă țintuită cu surguciu. Caracterizată sumar (fața prelungă, cu ochii mici, barbă tunsă scurt, plete revărsate pe umeri), figura voievodului nu amintește niciunul dintre portretele contemporane ale acestuia. Cum vom vedea, în cele trei pânze din 1845, Lecca a revenit asupra fizionomiei lui Mihai, dându-i de fiecare dată alte trăsături.

Prin gruparea personajelor, precum și prin gesturile lor explicite, pictorul precizează semnificația scenei, atitudinea voievodului și reacția boierilor care-l ascultă. Detaliile de costum și de interior urmăresc să situeze evenimentul în epocă. Cu aceste însușiri de ordin ilustrativ, pânza pare un studiu pictat în vederea unei compoziții mai mari pe care Lecca n-a mai realizat-o [...][100].

Semnalând întoarcerea lui Lecca din Italia, Eliade Rădulescu preciza, în toamna anului 1845, că printre „tablourile naționale" pictate de acesta în timpul călătoriei sale de studii, se număra și *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, compoziție realizată așadar la Roma. Eliade deținea desigur această informație direct de la artist, a cărui prezență o semnala la Focșani, cu prilejul căsătoriei lui Gheorghe Bibescu, în septembrie 1845. Compoziția a existat în două variante, cea din 1845[101] și una considerabil simplificată, executată în vederea multiplicării ei

[98] Cf. Istoria Țării Românești 1290–1690. Letopisețul Cantacuzinesc, ed. C. Grecescu și Dan Simonescu, 1960 p. 55: „Ci-și strânse toți boiarii mari și mici din toată țara și se sfătuiră cum vor face să izbăvească Dumnezeu țara din mâinile păgânilor și deaca văzură că într-alt chip nu vor putea să izbăvi, deci ziseră: *numai cu bărbăția, să ridice sabia asupra vrăjmașilor*" [descrierea lui Balthazar Walther; istoriile lui Johann Christian Engel, a lui Damaschin Bojincă, Mihail Kogălniceanu și] Florian Aaron, în a cărui carte citată mai sus, datele sunt încă și mai larg interpretate. Numai aici se vorbește de un jurământ depus de boieri înaintea voievodului, jurământ figurat în tabloul lui Lecca, potrivit acestui izvor literar.

[99] *Brevis et vera descriptio* [...], Gorlich, 1599, ed. cu traducere A. Papiu Ilarian, în *Tesaur de monumente istorice*, I, 1862, p. 12–13. Cf. și Dan Simonescu, „Cronica lui Baltazar Walther despre Mihai Viteazul în raport cu cronicile interne contemporane", în *Studii și materiale de istorie medie*, III, 1959, p. 7–99. O nouă traducere în *Mihai Viteazul în conștiința europeană*, II, 1983, din care cităm pasajul relativ la adunarea din 1593: „Atunci, știind că apărarea celor câștigate este o virtute nu mai mică decât câștigarea altora, domnul începu să cugete ce ar fi de făcut pentru întărirea demnității, autorității și domniei sale și însuflețit de inima sa cea generoasă, de fierbintea dragoste de țară, considerând că nu e nici frumos nici onorabil a lăsa supușii încredințați apărării sale pradă atâtor nefericiri, adună pe cei mai mari și mai de frunte ai țării ca să țină sfat asupra felului în care ar putea să scape țara de atâtea rele ce le suferă și de altele mai mari, care o amenință la tot ceasul. Acea adunare se încheie, cu învoirea tuturor, că e mai bine să se unească cu principii creștini, decât să poarte mai departe jugul cel nesuferit al tiranului turc".

[100] [Expunere comparativă a concepției compoziționale și semnificației celor două tablouri istorice cu teme înrudite: *Ștefan cel Mare rostindu-și testamentul politic*, inspirat de Gh. Asachi, executat de Josef Müller, în 1834, la Iași, și *Jurământul*, pictat de C. Lecca, în 1845, la Roma].

[101] Era, desigur, unul dintre cele două tablouri originale (în afară de trei copii), cumpărate de Eforia Școalelor de la pictor, la 18 decembrie 1851, pentru galeria din București, recent înființată. Cf. Raportul Eforiei către Barbu Știrbei, la Arh. Statului, București, Fond : *Ministerul Instrucțiunii. Țara Românească*, dos. 1948/1851, f. 17; vezi și V.A. Urechia, *Istoria Școalelor*, III, 1894, p. 60. Tabloul va fi transferat apoi la Pinacoteca Statului (P.Ionescu, *Catalog,* 1878, p. 21, nr. 64: *Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Bălgrad [Alba Iulia]*; în ed. a 2-a, 1888, p. 21, nr. 63), iar de aici. după 1918, la Muzeul Militar Național, unde pare a fi fost distrus de un incendiu, în 1938. Din succintul ghid, *Muzeul Militar Național* [1928], p. 6, aflăm că într-o sală de la etaj, și anume în cea de la nord, se afla expusă printre alte „pânze mari istorice", și *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, desigur, tabloul lui Lecca din 1845. Opera a fost reprodusă în „Buletinul Muzeului Militar Național", 1, 1937, nr. 2, p. 31. În Theodorescu, 1969, p. 16, se afirmă în mod eronat că Muzeul Militar Central ar păstra o copie a tabloului.

prin cromolitografie, din inițiativa librarului G. Ioanid, către 1859. Faptul că Lecca a pictat această compoziție în două variante, prima dintre ele datând din timpul șederii sale în Italia, nu a fost relevat până acum. Istoriografia de artă a situat-o în genere în preajma Unirii, interpretând-o exclusiv în funcție de acest moment[102]. Ea nu este însă un ecou imediat al evenimentelor ce au dus la înfăptuirea Unirii, cum s-a crezut, ci a fost concepută cu mult înainte, în perioada premergătoare revoluției de la 1848.

Pictând această compoziție, Lecca s-a întemeiat pe o relatare contemporană a evenimentului. Cortegiul cu care Mihai Viteazul a intrat în Alba Iulia, la 1 noiembrie 1599, a uimit prin fastul său extraordinar. Un martor ocular, cronicarul ungur Ștefan Szamozközy, deși ostil românilor și eroului lor, a lăsat o amănunțită descrirere a acestui cortegiu, în cronica sa rămasă multă vreme în manuscris[103]. De aici a preluat aproape textual povestirea fastuosului episod Wolfgang Bethlen, în *Historia de rebus Transsylvanicis* (1690)[104], carte utilizată de Florian Aaron, în manualul său din 1837. Cum, în Florian Aaron nu se dau, cu privire la înfățișarea însăși a eroului, decât indicații de un ordin foarte general, spre a zugrăvi imaginea ecvestră a lui Mihai, pictorul a recurs la textul latin al lui Bethlen, în care aflăm elementele costumului din tablou. În rest, cortegiul, așa cum a fost pictat de Lecca, poate fi urmărit în povestirea lui Florian Aaron: „Înainte mergea boierii călare, printre rândurile cele dese ale soldaților care coprinsese tot drumul până la palat. În dosul soldaților, pe jos și pe sus, era grămădit norodul care se îmbulzea ca să strălucească această pompă, și care prin strigările sale cele neprecurmate de bucurie [...] în sgomota aerul. În urma boierilor vinea Mihai, iarăși călare, îmbrăcat în cele mai scumpe haine ca în ziua cea mai strălucită pentru dânsul. Înaintea lui se-aducea steagurile lui Andrei Batori ce se luaseră în bătălie și care fiind plecate arăta că Transilvania este supusă. Atât de-a dreapta, d-a stânga și în urma lui Mihai, era asemenea boieri călare spre a închiea țeremonia pe care o făcea neisprăvită [= nesfârșită] mulțimea norodului ce era de față. Astfel se serbători zioa aceea rară, a căria aducere aminte a rămas săpată vecinic în ținerea de minte a urmașilor!”.

Cu zecile sale de personaje desfășurate în peisaj, tabloul lui Lecca este fără îndoială opera cea mai reprezentativă a picturii istorice românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Alaiul voievodului înaintează solemn, cu mișcări lente, care-i sporesc puterea de sugestie. În centrul compoziției, detașat de grupul de boieri, călărește Mihai, pe un cal alb cabrând decorativ, cu gâtul arcuit. Voievodul poartă cușmă cu surguciu și pene, mantie albă, cusută cu fireturi, pantalon alb și o sabie bogat împodobită, atârnând pe lature. Dintre boieri, unul singur este reprezentat în primul plan, un bătrân cu plete cărunte ieșind de sub calpac, arătându-și de altfel vârsta și prin oarecare corpolență și rigiditate[105]. În fruntea alaiului, câtiva ostași, amintind prin uniformele lor, pe „dorobanții de județ” din vremea lui Bibescu, duc steagurile cucerite în luptă. Alți ostași, rânduiți până la poarta cetății, așteaptă cu lăncile sprijinite în pământ. Grupuri compacte de țărani români privesc sau aclamă cortegiul, de sub ziduri și de pe cele două înălțimi din dreapta drumului. Lumea satului românesc se ivise în desenele lui Lecca încă de la începutul deceniului precedent. Chipul voievodului reia un portret contemporan al acestuia, pe cel gravat de Dominicus Custos răspândit nu numai în forma sa originală

[102] În *Scurta istorie a artelor plastice în R. P. R. Secolul al XIX-lea*, II, 1958, p. 88, compoziția este situată, avându-se în vedere exclusiv varianta târzie, „în vremea divanurilor *ad-hoc*, când ideea Unirii era de dorit să câștige”. Același punct de vedere la Ion Frunzetti, „Pictorii și Unirea Țărilor Române”, în „Studii și cercet. de ist. artei”, VI, nr. 1, 1959, p. 85, unde tabloul este datat și prezentat ca făcând parte dintr-o „serie” de compoziții inspirată de *Mihaida* lui Eliade Rădulescu, deși în cele două cânturi ale poemului nu se vorbește deloc de intrarea voievodului în Alba Iulia. Datarea eronată de mai sus a trecut și în alte publicații, între care Dinu Vasiu, „Idealul de libertate și unitate națională în arta pictorilor Constantin Lecca și Mișu Popp”, în *Muzeul Regional Brașov*, „Culegeri de studii și cercetări”, I, 1967, p. 237. Cf. și Rezeanu 1988, p. 29–30: „Unul dintre cele mai celebre tablouri ale acestui pictor care aparținea unei generații animate de un profund sentiment patriotic, este fără îndoială *Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*. Din păcate tabloul original, în ulei, s-a pierdut. Mai mult nu știm, de fapt, nici când a fost pictat. Toți monografiștii lui Lecca, sau specialiștii care s-au ocupat de pictura istorică, la noi, au evitat să facă precizări în această direcție și s-au limitat la comentarea sa. Tabloul este totuși foarte cunoscut. El a fost publicat de-a lungul anilor, cu diferite prilejuri. Reproducerea sa s-a făcut însă după o cromolitografie de epocă, executată, la Viena, credem, prin 1856–1857”. Cromolitografia menționată, datând din 1859, nu este însă decât o reducție a compoziției inițiale, din 1845, față de care prezintă numeroase și esențiale deosebiri.

[103] Szamosközi Istvan, în *Monumenta Hungariae Historica. Scriptores*, XXVIII, Budapesta, 1876, p. 348–349. Acest pasaj din textul latin al cronicii este rezumat în P. P. Panaitescu, *Mihai Viteazul*, 1936, p. 159: „Era călare pe un cal roib, îmbrăcat cu o manta albă pe care se vedeau cusute cu fir chipuri de șoimi. Avea o tunică din aceiași materie și ciorapi de mătase albă, sabia îi atârna pe latură, bătută cu pietre scumpe, în cap avea o cușmă împodobită cu pene de cocoș. [...] Steagurile dușmane luate în luptă erau duse pe laturi, plecate la pământ și apoi urmau boierii și ostașii“. O versiune maghiară a acelorași însemnări (*Erdély Története, 1598–1599, 1603*, Budapesta, 1977), repr. în *Mihai Viteazul în conștiința europeană*, II, *Cronicari și istorici străini, secolele XVI–XVIII*, 1983, p. 156 (textul) și 178 (traducerea). Vezi și Ioachim Crăciun, *Cronicarul Szamosközi și însemnările lui privitoare la români, 1566–1608*, Cluj, 1928.

[104] Wolfgang de Bethlen, *Historia de rebus transsylvanicarum* [1690], ed. a 2-a, IV, Sibiu, 1785, p. 431–432.

[105] Octav George Lecca credea a-l identifica în acest personaj pe aga Leca, „prefectul Curții”, un pretins ascendent al său și al pictorului (*Familia Lecca*, 1897, p. 12).

dar și prin câteva interpretări[106]. Unele figuri de boieri sunt de asemenea individualizate, părând studiate după natură. Un tânăr curtean, călărind în urma bătrânului cu calpac, are astfel o interesantă fizionomie de oriental. Fapt vrednic de atenție într-un tablou românesc din acea perioadă, peisajul în care se petrece scena, deși convențional, este îndeajuns de bogat în precizări topografice. Cetatea, din care vedem poarta Sf. Gheorghe, prin care a intrat voievodul, o parte a zidurilor și trei bastioane, lasă totuși o artificială impresie de decor teatral. Dinăuntru se înalță câteva turnuri ascuțite de biserici și un fel de „campanile" italienesc.



Constantin Lecca, *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, 1845 (prima variantă, disparută in incendiu, 1938).

Prin larga răspândire de care s-a bucurat în varianta sa târzie[107], această compoziție a lui Lecca poate fi comparată cu cea reprezentând pe *Ștefan cel Mare înaintea Cetății Neamț*, litografiată la Iași de Johann Müller, în 1833, sub auspiciile lui Gheorghe Asachi, după tabloul din 1812, al lui Felice Giani[108]. Deși mai statică în ansamblu și mai inegală în detalii, opera lui Lecca aduce o fervoare, o participare, am spune, la evenimentul înfățișat, care-i asigură un loc privilegiat în moștenirea iconografică a romantismului românesc. Ea reînvie în mediul local, o veche temă umanistă, cu precedente ilustre în arta romană și în aceea a Renașterii, tema triumfului[109], întruchipând, în șirul său de personaje, ce înaintează potrivit unui ceremonial, idealul unei epoci, în cazul de față idealul Unirii, anticipat de Mihai Viteazul.

Tot la Roma a fost pictată și marea pânză datată 1845, în care Lecca a reprezentat pentru a doua oară – după tabloul său din 1830 – *Uciderea lui Mihai Viteazul*[110]. Faptul este sigur, întrucât o interpetare a acestei

[106] Pentru variantele și reluările din secolul al XVII-lea ale acestei gravuri, vezi Andrei Pippidi, *Mihai Viteazul în arta epocii sale*, 1987, p. 29–33 și pl. 10–12.

[107] Un prețios exemplar al cromolitografiei executate după această variantă, provenind de la dr. Ioan Rațiu, se păstra la Biblioteca „V. A. Urechia" din Galați (Oprescu, *Grafica* I, 1942, p. 83). În vara anului 1861, în calitate de membru al unei deputațiuni trimise de românii din Transilvania, spre a susține drepturile acestora în fața guvernului austriac, dr. Ioan Rațiu s-a prezentat înaintea împăratului Franz Iosef într-un costum copiat după acela al lui Mihai Viteazul din tabloul lui Lecca. Acest costum fusese adoptat și de alți intelectuali români de peste munți (N. G., „Dr. Ioan Rațiu [1828–1902]. Note biografice și amintiri", în *Universul literar*, XLIV, nr. 37, 8 septembrie 1928, p. 591). În varianta sa târzie, compoziția lui Lecca a fost copiată, în 1871, de pictorul transilvănean Mihai Șerban. Cf. studiul Liviei Drăgoi asupra acestui artist, în *Acta Musei Porolissensis*, Zalău, 1977.

[108] Pentru această stampă și răspândirea ei în prima jumătate a secolului al XIX-lea, vezi Remus Niculescu, „Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în Moldova", în *Studii și cercet. de bibliologie*, I, 1955, p. 100.

[109] Vezi Werner Weisbach, *Trionfi*, Berlin, 1919.

[110] Ulei pe pânză 1240×1750. Semnat și datat st. jos: *Lecca/1845.* Muzeul Național de Artă al României, Galeria Națională, inv. 3566. Tabloul achizițional în 1952, provine de la un descendent al pictorului. Cf. Paula Constantinescu, în *Catalogul Galeriei Naționale. Pictura secolul XIX*, 1975, p. XXXVIII–XXXIX, repr. pl. 87.



Uciderea lui Mihaiu Viteazul
(Muzeul Național de Artă al României).

de a doua opere a fost gravată de G. Mochetti, în timp ce Lecca se afla încă în Italia[111]. În noiembrie, gravura lui Mochetti, care nu este datată, începuse a se răspândi în țară. Petrache Poenaru, directorul Eforiei Școalelor, cerea acum lui Grigore Otetelișanu, unchiul său și al pictorului, să-i trimită din Craiova mai multe asemenea „tablouri de moartea lui Mihai”[112].

Sfârșitul eroului fusese povestit, cu unele deosebiri de detaliu, de Damaschin Bojincă și de Florian Aaron, în scrieri deopotrivă de familiare lui Lecca [...].

„La 18 august 1601, dimineața, Mihai se afla în cortul său cu Ludovic Racoți, un ofițer ungur. Vestindu-se că i-au sosit trupele nemțești de la Basta, el eși înainte zicându-le: Bine ați venit, vitejilor soldați! Căpitanii încungiurând cortul cu valonii lor, intrară înlăuntru la Mihai. Unul dintr-înșii îi zise că este prins, Mihai îi răspunse că nu, și strigând pe oamenii săi, trase sabia din teacă și lovi pe unul din căpitani. În lupta aceasta celălalt căpitan, Iacob de Bori [= Beauri], îi înfipse o suliță în piept și-l doborî la pământ. Intrând atunci înlăuntru mai mulți valoni furioși, unul îl împușcă în mâna stângă, cu care era obicinuit să mânice sabia, altul îi taie capul [...]. Toate acestea se făcură atât de în grabă, încât oamenii lui Mihai, când au venit în ajutorul lui, îi găsiră trupul cel înalt și frumos răsturnat jos pe pământ”[113].

[111] Dălțiță și acuaforte 380×458. Semnat dr. jos: *Săpat la Roma de G. Mochetti*. St.jos:*Invent[at] sci desen[at] de Prof. C.Lecca.* Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, inv. 668 (exemplar dăruit de N. Iorga în Ședința publică, 26 iunie 1931, cf. *Analele Academiei Române*, t. LII, 1931–1932, București, 1932. p. 6–8). O interpretare litografiată a gravurii lui G. Mochetti răspândea compoziția lui Lecca și în ajunul Unirii. Cf. *Calendar istoric și popular*, 1858, coperta. Vezi reproducerea acestei litografii în *Literatură și artă română.* IX, 1905, p. 575 (planșa este datată aici 1859).

[112] Petrache Poenaru către Grigore Otetelișanu, 12 noiembrie [1845], în P.V. Năsturel, „Corespondența între Petrache Poenaru și unchii săi George (Iordache) și G. Otetelișanu”, în „Convorbiri literare”, XLVIII, nr. 9, septembrie 1914, p. 920. Pentru răspândirea acestei gravuri în școlile din Țara Românească, înainte de 1848, vezi Nicolae Andrei, Gh. Pârnuță, *Istoria învățământului din Oltenia*, I, Craiova, 1977, p. 298.

[113] F. Aaron, *Idee repede de istoria Prințipatului Țării Românești*, II, 1837, p. 314–315.



Uciderea lui Mihaiu Viteazul.
Gravură de G. Mochetti, după compoziția lui C. Lecca, 1845 (BAR, Cabinetul de Stampe).

Mai toate elementele acestei narații se regăsesc în tablou. Mihai Viteazul apare aici cu sabia în mână, după ce-l lovise pe unul dintre căpitanii valonilor, care zace ucis în dreapta. În spatele voievodului, Jacques de Beauri se pregătește să-l străpungă cu lancea. Din cort iese un ofițer, care este, desigur, Ludovic Rakoczi. În stânga, o seamă de valoni asistă impasibili la scenă. Din aceeași direcție sosesc în goana cailor câțiva ostași, venind în ajutorul lui Mihai. Un grup de țărani români, ce privesc înspăimântați, din dreapta, a fost adăugat de pictor. Costumul lui Mihai Viteazul este înrudit cu cel din portretul litografiat de Lecca pentru *Biblioteca românească*. Recunoaștem tunica împodobită cu fireturi și, căzut acum la picioarele voievodului, calpacul cu fund alb și egretă[114]. Atât Jacques de Beauri, cât și voievodul par studiați după modele de atelier, de felul celor întâlnite în carnetul cu desene executate la Roma, amintit mai sus. Tabloul lui Lecca se depărtează de narația lui Florian Aaron printr-un aspect esențial pentru concepția sa figurativă. Scena se petrece nu într-un cort, cum arată istoricul, ci afară, în aer liber, ceea ce dă putința reprezentării unui mare număr de figuri și a unei desfășurări mai largi a acțiunii celor două personaje principale, Mihai Viteazul și ucigașul său. Pentru aceleași motive, ilustratorii unor opere istorice apusene, cu mult mai apropiate în timp de epoca în care s-a petrecut sângeroasa faptă, ca Mathäus Merian, în J. L. Gottfried, *Historische Chronica*, 1632[115] și autorii imaginilor din Giovanni Sagredo și Paul Ricaut, *Die Neu-eröffnete ottomanische Pforte*, 1694, sau Nicolas Gueudeville, *Le Grand Théâtre Historique*, 1703[116], plasează evenimentul în tabără, dinaintea cortului domnesc. Situată, ca și în aceste gravuri, într-un peisaj imaginar, compoziția lui Lecca este

[114] Pentru portretul lui Mihai Viteazul, litografiat de Lecca în 1830, vezi capitolul I în *C. Lecca și romantismul*.

[115] Gravura la p. 946. Asupra lui Mathäus Merian, gravor, editor și librar (Basel 1573 – Schwalbach 1650), vezi Thieme-Becker, XXIV, 1930, p. 413.

[116] N. Iorga, „Portrete și lucruri domnești nou descoperite”, în *Academia Română. Mem. secțiunii ist.*, s. III, t. IX, mem. 5, fig. 3 și 4.

o creație tipică de atelier, cu atitudinile retorice ale celor doi protagoniști și chipurile lor amintind tradiționalul repertoriu al capetelor de expresie (ura agresorului, mânia victimei). Prelungile umbre pe care le aruncă voievodul cu brațul său ridicat, par studiate la lumină artificială. Câmpul tragic de lângă Turda ni se prezintă astfel ca o vastă încăpere, prevăzută cu decoruri sugerând depărtarea[117].

Se pot semnala și probabile reminiscențe figurative. Valonii cu pălării mari și suliți, din stânga compoziției, amintesc astfel scenele militare ale lui Jacques Courtois, cunoscutul maestru al picturii bataiste. Căpitanul căzut la pământ, în dreapta, după ce fusese lovit de Mihai, pare a fi, pe de altă parte, reflexul îndepărtat, transmis prin gravuri, al unei figuri concepute de Rafael, în *Moartea lui Anania*[118].

Cele trei tablouri pe care Lecca le-a dedicat în 1845 lui Mihai Viteazul constituie un ansamblu unitar, înscriindu-se în același „program” epic, cu un episod inițial (ridicarea țării împotriva turcilor), un moment de apogeu (intrarea triumfală în Alba Iulia) și un final tragic. Privite laolaltă, ele aduc un climat comun, rezultând nu numai din procedeele pictorului, tributare aspirațiilor sale academice, dar și din lumea creată de acesta, o proiecție imaginară a societății românești de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Cu marea sa mulțime de personaje, în majoritatea lor variante indefinit reluate ale unor reprezentări tipice, acest ciclu istoric datorat lui Lecca se structurează într-o unitate pe care am numi-o „corală”. Nu în reușita unor figuri izolate trebuie căutată esența acestor reconstituiri istorice și nici în adâncirea individuală a unor fizionomii, ci în aptitudinea pictorului de a sugera sensul permanent al evenimentelor, înzestrându-le cu o aură simbolică.



Vedere generală a Sălii «Mihai Viteazul» din Muzeul Militar (înainte de incendiul din 1938), carte poștală ilustrată (BAR, Cabinetul de Stampe).

[117] Judicioase observații privind caracterul academic al acestei compoziții la Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, 1984, p. 104–105.

[118] Carton de tapiserie, 1512. Londra, Victoria and Albert Museum. Cf. Luitpold Dussler, *Raphael. A Critical Catalogue of His Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, Londra, 1971, p. 102 (d), pl. 177.



Constantin Lecca, *Autoportret*, creion.
Carnetul de însemnări de călătorie din Austria și Italia, 1844–1845, f. 10^{v}.
(Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe).

CARNETUL ARTISTULUI DIN 1844–1845[119]

Însemnările de călătorie din Austria și Italia se găsesc la ff. 3^{r}–8^{v}, în carnetul artistului, ce conține desene, versuri, note de călătorie din Austria și Italia, un florilegiu de reflecții și aforisme în limba franceză însoțite de echivalentele lor în limba italiană, însemnări diverse, unele privind tehnica picturii, precum și socoteli relative la costul unor lucrări de decorație bisericească executate de artist.

Scrise aproape caligrafic, cu caractere chirilice, aceste însemnări par a constitui o redactare intermediară, între notele luate la fața locului și o formă finală, destinată probabil publicării, la care, din nefericire, pictorul a renunțat. Ele datează din 1844/1845.

Cu excepția unor note ale lui Gheorghe Asachi din Italia („Fragment din memoriile călătoriei unui român din 1808", în *Monitorul Oficial al Moldovei*, aprilie 1861, p. 13–28), aceste pagini, inedite până în prezent, constituie cel mai vechi memorial de călătorie lăsat de vreun artist român, dovedind totodată caracteristica orientare romantică a pictorului în acea perioadă.

În transcrierea noastră am păstrat întocmai forma, uneori considerabil alterată, în care apar numele proprii, de persoane, locuri și monumente, făcând îndreptările cuvenite în notele pe care le adăugăm. Lecca scrie astfel numele pictorului Dionisio Calvaert, „Dionisio Calari" (f. 8^{r}). Își va fi notat unele nume din auzite, din spusele unor ciceroni locali. S-a slujit desigur și de un ghid tipărit, neidentificat deocamdată printre cele accesibile în bibliotecile noastre. Deși bun cunoscător al limbii germane și inițiat în italiană, Lecca pare a fi utilizat totuși un ghid francez, de unde forme ca „Jan Bolon" sau „Charl al V-lea", pentru Carol Quintul.

[119] BAR, Cabinetul de stampe, AD.I/16. *Carnetul [D]*. 32 ff., 165 × 212. Legătură în hârtie marmorată.

[VERSURI ȘI REFLECȚII, LA PLECAREA DIN ȚARĂ]

Pe fața interioară a primei coperte: Strofe, scrise cu cerneală, pe care le identificăm ca fiind extrase din poezia *Cântic haiducesc* de Vasile Alecsandri, după versiunea inițială, apărută în *Calendar pentru poporul românesc*, Iași, 1843, p. 90–91. Deși Lecca a grupat versurile câte două pe un singur rând, revenim la structura firească a strofelor, dată de poet. Este de observat de asemenea, că pictorul nu respectă întocmai textul lui Alecsandri, ceea ce pare a arăta că știa bucata pe dinafară, consemnând-o din memorie:

Iarna vine, vara trece
Și pădurea s-a rărit,
Zioa e viscol, noaptea e rece,
Greul vieței a sosit.

Câtu-i iarna de mare,
Ce-o să facem, vai de noi,
Fără codru, fără soare,
Făr de bani, făr de ciocoi

[Omite:
Sai pe creanga cea uscată]
Dragă coarbe, corbișor,
Vezi în calea depărtată,
Nu zărești pe călător.

Călător cu punga plină
Și cu șeal la cap legat
Să mai cerc astă rugină
Și să-mi fac bani de ernat [omite cinci strofe]

Să-pui țurca pe ureche
Și să-mi las pletele-n vânt
În potica mea cea veche [restul poeziei lipsește]

[Dedesubt:] *Dein Glück ist ohne Wechsel. Selbst den heitersten Himmel trübt doch oft ein Wölkchen. An der Arbeit und an den Wandel kann man den rechtschaffenen und edlen Mann erkennen*.
[Soarta ta este fără schimbare. Chiar și cerul cel mai senin e turburat deseori de un norișor. La lucru și la drum cunoști pe omul de ispravă și nobil].

f. 1[r] *Urând a patriei câmpie,*
Pe multe țări am fost umblat;
Florite văi și mii pâraie
Politii mari am cercetat.
Dar loc strein mă întristează
Și-un viu dor mi-aprinde-n sân
Că numai a patriei dulci raze
Ne face traiul mai senin.

f. 1[v] [Reflecții și aforisme notate, în paralel, în limbile franceză și italiană]

[ÎNSEMNĂRI, *f. 3[r]–8[v]*]

f. 3[r] În 10 sept[emvrie], am plecat din München, am trecut pe un lac numit Tegensee, ce ține ½ ceas lungime și lat ca Dunărea, poziție minunată, munți stâncoși pe amândouă părțile, drumul pe unele văi îngust și cataracte de apă s-auzea jos în prăpăstii prin deșii copaci, licărind unde și unde luciul apei. Până la In[n]sbruck alt oraș mai însemnat nu e, decât 2 orășele, unul numit Svarț[120] de la apa ce trece pe lângă dânsul, și care la 1809, când cu revoluția tirolilor, s-a ars în războiu de bombele austriacilor. Alt orășel [la] 1 ceas aproape de In[n]sbruck numit Haal[121]. In[n]sbruck oraș însemnat al Tirolului. Între alte biserici este

[120] Localitatea Schwarz, în Tirol, aproape de Innsbruck.
[121] Hall, pe râul Inn, la est de Innsbruck.

una numită Hofkirche, a Curții, prea frumoasă, cu statua lui Hofer[122], căpetenia revoluționarilor tiroli, și cu alte 24 statue de bronz ale vechilor stăpânitori și vitezi ce ocolesc vrednicul de văzut monument al vestitului Macsimilian[123]. Pe păreții monumentului sunt minunat săpate în basrelief în alabastru faptele și bătăliile lui Macsimilian. Din Minhen până la In[n]sbru[c]k am făcut 2 zile plătind chirie 6 f. 30 h. [Din In[n]sbru[c]k am plecat vineri în 13 pe un drum minunat ce acum se lucrează prin munții Tirolului. Seara am ajuns într-un orășel numit Bricsen[124] după ce am trecut tot prin văi înguste și înghesuite de munți înalți și stânci a cărora vârf se vedea [*șters*: acoperit] triumfând în nori. Văile deși strâmte dar se vedeau bine, cultivate de mâna muncitorului și pline de vaci roșii, frumoase cu ugerul mare și plin, de oi negrii, o rasă ce până aci n-am mai văzut, și după ce văzurăm mai multe casteluri vechi încă de la romani și mai încoace, [*f. 3*^{v}] dar mai cu seamă ca la ¾ de ceas pân-am ajuns la Bricsen se vede o cetate numai de piatră încât se îngână stâncile pe care este zidită, cu piatra așezată de mâna cea măiastră a omului. Zidirea acestei cetăți s-a început încă sub împăratul Francisc[125] și s-a săvârșit acum de curând adecă la 1842. Este lucrată tot în granit minunat și a costisit numai 7 milioane fiorini pentru că cei mai mulți lucrători au fost militari.

De la Bricsen am plecat dimineață și la 12 am ajuns la Botzen[126], trecând tot asemenea prin munți și vedute pitorești, de când în când pe câte o stâncă se vedea câte un castel vechiu care mai mult, care mai puțin ruinat. Boțenul, oraș vechiu, ocolit numai de vii bine cultivate.

La 3 după prânz, am plecat către Trient (Trento) și am dormit seara într-un sat Soliom[127], a doua zi am plecat la 6 și la 9 am ajuns în Trient, unde am vizitat vro câteva biserici, dintre care una are nește organe minunate, cu 3 668 de fluere. Capela Sf. Martino, a căria altar are un tablo minunat de frumos zugrăvit de Cinarolo Veronezi, cea din urmă a sa operă ce înfățișează pe Sf. Ieronim când își dă sfârșitul, minutele cele după urmă ale unui bătrân sunt astfel de firești imitate încât rămâne uimit privitorul. Am vizitat și un castel ce se află aici în oraș, zidit de Bernardo Clezio[128] la 1520, palat cu curte mare și fortificat cu ziduri tari, în care palat numai tavanele apartamentelor se mai păstrează în forma lor cea veche mozaică și zugrăvită în fresco și cu săpături poleite, iar păreții toți sunt simplu spoiți, pentru că în vremea cole- [f. 4^{r}] rei a slujit drept spital pentru cei bolnavi de coleră, pe când murea câte 20–30 pe zi, iar acum este cazarmă de militari. Trientu[l] are până la 18 000 lăcuitori, poziție prea frumoasă între munți, pe carii sunt des sădite vii bine cultivate.

Din Trient am plecat la 4 după prânz, și la 7 am ajuns în Rotereto[129] [sic!], după ce am trecut prin două orășele anume Cal[l]iano și Olano [sic!]. Din Trient până în Rodereto[130] tot prin vii drumul și printre munți, însă viile încep a se mai lărgi.

Din Rodereto am plecat dimineață și seara la 6 am ajuns în Verona, oraș mare cu vro 50 000 [de locuitori]. Aici, pe lângă alte zidiri vechi și biserici frumoase de Claudio și alți arhitecți vechi, cu statue și zugrăveli, este de văzut și o Arenă sau circ olimpic din vremea romanilor, în care au loc până la 80 000 privitori. Aici este și casa lui Romeo și Julia însă într-o stare ticăloasă. De aici am început a vedea multe obiceiuri ca pe la noi, spre pildă oameni mâncând mămăligă, ce-i zic italienii polenta, am văzut vânzându-se struguri cu cântarul pe uliță, ulițe cu fel de fel de varietăți, lângă o cofetărie, care sunt întocmai ca la noi, sau lângă un palat vezi o măciălărie. Îndată ce tocmești vro trăsură cu chirie te pomenești că scoate de-ți dă arvună ce-i zic capara auzi pe toate ulițile strigând ca la noi deosebite lucruri de mâncare ș.a.

Din Verona am plecat a doua zi pe la 12 ceasuri și la 5 ½ am ajuns la Vicenza, oraș de vro 32 000 [de locuitori]. Aici sunt iar multe zidiri vechi frumoase de [f. 4^{v}] vestitul arhitect Pal[l]adio. Din toate se vede minunat în toată pompa sa un amfiteatru zidit în vremea lui Dioclițian, tot de marmură, ocolit cu doaă rânduri de statue, cu neputință a-l descrie ca să-și poată cineva închipui cel ce în ființă este. Un alt palat

[122] Andreas Hofer (1767–1810), erou național austriac. A avut un rol însemnat în luptele tirolezilor împotriva ocupației napoleoniene. Capturat de francezi, a fost împușcat la Mantua

[123] Împăratul Maximilian I (n. 1459 – m. 1519).

[124] Brixen, numele german al localității italiene Brissanone, aflată atunci sub stăpânire austriacă

[125] Împăratul Francisc al II-lea (1768–1835).

[126] Numele german al localității italiene Bolzano, aflată atunci sub stăpânire autriacă.

[127] Localitatea Salorno (germ.: Salurn), aflată atunci sub ocupație austriacă.

[128] Cardinalul Bernardo Clesio (1485–1539), episcop de Trento din 1514.

[129] Rovereto, localitate în provincia Trento.

[130] Rovereto.

minunat numit Villa Rotonda, la ¾ afară din oraș, pe al căruia frontispiciu este scris MARIUS CAPRA GABRIELIS F. Este și un portici[131] minunat la capul orașului, ce sue la un templu prea frumos numit Madon[n]a del Monte, unde e o Madonă făcătoare de minuni.

A doua zi dimineață am plecat la Padova și pe la 1 am ajuns. Orașul e mai mic decât Vicența, cu toate că are întindere mai mare, dar cea mai mare parte de case sunt pustii. Aici e o cafenea care se zice că ar fi cea mai frumoasă în Europa, toată e de marmură Car[r]ară, pe păreți sunt săpate hartele geografice tot în marmură. Aici e și acea sală măreață a Magistratului, într-o mărime colosală. Se află și o plimbare minunat de vestită din pricina statuelor ce o ocolesc, un canal rătund cu patru poduri de marmură în 4 părți și p-amândouă părți ale canalului sunt 120 de piedestale pe care sunt așezate vase, obeliscuri și statuele celor mai vestiți bărbați din ținutul Padovei, atât învățați cât și eroi, între carii este și Canova.

La 4½ am plecat pe drumul de fier și la 5½ am ajuns ½ ceas aproape de Venezia, de unde (pentru că peste mare încă nu s-a săvârșit drumul de fier până la Venezia) ne-am pus în gondole (caice) și după trei sferturi [de oră] am ajuns în Veneția la barieră unde am dat pașaporturile, de acolo am plutit vro ½ ceas pe canalul cel mare (Canale grande) și la 7 am ajuns pe [f. 5^r] Piața Sf. Marcu, cel mai frumos loc în vestita Veneție, care piață mi-a făcut cea mai mare surpriză, văzând de o parte luciul mării întinzându-se înaintea ochilor, pe de altă parte o piață colosală, înconjurată de trei părți de nește palaturi minunate, iar pe a patra parte stă falnic catedrala Sf. Marcu, tot de marmură și lucrată în mozaic, piața iluminată de jur împrejur cu gaz, muzica în mijlocul ei întonând cele mai frumoase armonii, și mii de oameni în fel de fel de costiumuri viermuind p-această minunată piață. Veneția, oraș minunat la vedere, frumusețe, varietate, zidit în mijlocul mării tot pe pari de lemn de India, are mii de lucruri vrednice de vedere. Aici am vizitat pe un ostrov (pentru că Veneția este înconjurată de mulțime de ostroave) o fabrică vestită de mărgele. Veneția să tae în lungime de doaă canaluri mari și de alte 147 mai mici în deosebite direcții și reunite prin 306 punți, mai toate de marmură. Pe micele ostroave și pe marginea canalurilor de mai sus sunt falnice ridicate 27 918 case lăcuite o dată de 190 000 locuitori, iar acum numai de 112 000. Toate aceste lăcuințe se comuniceează între ele prin mijlocul canalurilor, a punților și prin 2108 ulițe înguste. Totul acest de apă, de pământ și de zidiri reprezentează o figură prea neregulată pe o lungime de 2½ mile italiene și cea mai mare a ei lărgime (de la nord spre sud) de 1 milă și ¾ și în circonferință de 6½ mile.

Cele mai vrednice de văzut în Veneția sunt piața Sf. Marcu, biserica Sf. Marcu, lucrată tot [în] mozaic, până și pardoseala, unde nu e mozaic se vede [f. 5^v] numai marmoră de fel de fel de fețe. Palatul Dogilor cu tablouri minunate de deosebiți vestiți artiști. Aici se văd și închisorile unde se închideau osândiții și acea vestită punte cunoscută supt nume de „puntea suspinurilor” peste care trecea la moarte pe osândit. Palatul regal, în care se deosibește sala bibliotecii vechi, pe a căreia tavan se vede 21 de tablouri de 7 zugravi vestiți zugrăvită, la care concurență Paul Veronezi[132] a luat premiul. Aici se vede și apartamentul unde a șezut Napoleon, căci partea pieții de peste drum de catedrală, este de dânsul zidită. Arsenalul unde se lucrează de tot felul de arme, tunuri și corăbii de războiu, pe lângă alte multe modeluri se vede și Gondola Dogelui ce a costisit numai poleitul ei 18 000 precum și modelul corăbiei lui Napoleon, numit Iulie Cezar, care încă nu s-a ecsecutat. Aici se vede și un arsenal cu arme vechi și monumente cu armaturi. Academia frumoaselor arte pentru zugravi, sculptori și arhitecți. O galerie prea frumoasă în palatul lui Manfrin[133] pentru zugravi și sculptori, Lucrezia de Guido Reni și, de Liuc Giordano, Europa.

Dintre biserici, după a Sf. Marcu, se deosibește St. Maria d[e]i Scalzi, toată de felurită marmură Car[r]ară, în stilul doric, cu statue minunat de frumos lucrate. Biserica Sf. Ioan și Pavel, în a căreia capelă sunt tablouri însemnate de sculptură de mai mulți meșteri vestiți, din [f. 6^r] care se deosibește Bonața[134]. Biserica St. Maria del Carmine, cu multe tablouri mari și frumoase. Biserica St. Maria de Frari, în care pe lângă alte monumente frumoase este și a lui Canova, vestitul sculptor. Aceste biserici mi s-a părut cu deosibire frumoase, dar și toate celelalte (ce sunt 120 la număr) sunt vrednice de văzut, având mai toate monumente, statue și tablouri de artiști vechi vestiți.

---

[131] Portic.

[132] Paolo Veronese (Verona 1528 – Veneția 1588).

[133] Girolamo Manfrin, colecționar venețian.

[134] Probabil, Bartolomeo Bonascia sau Bonasci (Modena c 1450–1527), pictor și intarsiator. Cf. E. Ruhmer, în *Dizionario biografico degli italiani*, XI, Roma, 1969, p. 588–590. „Tablourile de sculptură” despre care vorbește Lecca ar putea fi, în cazul de față, intarsii.

Puntea di Rialto, zidită de marmură peste canalul cel mare, pe care sunt zidite de piatră 40 de prăvălii. O casă particulară a unui evreu bogat, cuprinde doaă statui minunate de Canova, reprezentând pe Aias și [pe] Ector de alabastru. Tot într-această sală este de alabastru și un geniul al sculpturii, lucrat la Roma, cu multă viață într-însul, de gândești c-o să-ți vorbească. Teatru[l] la Fenice, cel mai mare, dar numai iarna se joacă. Teatru[l] Gallo, 1 sfanț parteru[l]; aici am văzut opera Marino Falieri[135], Teatru[l] Malibran, 5 h. parteru[l], pentru popolu[l] de jos, și încă alte doă mici. În Venezia sunt peste 3 000 gondole (caice) care circulează ziua și noaptea ca trăsurile de prin orașele uscate.

Miercuri dimineață în 25 septemv[rie] am plecat din Veneția cu vaporul și la 2 am ajuns la Triest, ale cărui zidiri și port acoperit de nenumărate corăbii se vedea pân-am ajuns la o depărtare de 1½ ceas. Poziția Triestului e minunat de frumoasă, clima cu mult mai curată decât a Veneției, ulițile frumoase, largi, mai cu seamă caldarâmul de lespezi de piatră pătrată, câte 2 palme lungi și 1½ lată. Orașul [f. 6v] de trei părți e ocolit de dealuri prea frumoase, acoperite cu vii și grădini minunate, iar spre partea apusului se întinde luciul mării. În port se văd sute de corăbii de deosebite nații, ce se întind falnic pân în mijlocul orașului, printr-un canal mare. Aici e și o biserică grecească prea frumoasă. Am uitat a adăuga că și în Veneția e o biserică frumoasă rumânească, mai cu seamă pentru soldați, căci am găsit un regiment întreg de soldați rumâni ardeleni, care se află aici de 14 ani.

A treia zi de dimineață, adecă vineri în 27 sept[emvrie], pentru că nu găsirăm vapor să plece curând la Ancona, ne îmbarcarăm iar pentru Veneția, și cu toate că era furtună, dar având vântul la spate, pe la 1 ceas am ajuns în Venezia, adecă în 7 ceasuri. În zioa aceasta neputând viza pasaporturile degrab la consulii pontific și al Toscanii, am plecat a doa zi dimineață la 7½ cu drumul de fier, iar la Padua, de unde am pornit la 2½ după prânz spre Fer[r]ara. Seara abia am ajuns la Rovigo (un orășel), după ce am trecut pe pod umblător (3/4 înainte de Rovigo) apa numită [*spațiu liber*][136], ce este ca Oltul de mare, dar lină. În Rovigo am dormit și a doa zi la 5 plecând pe la 8½ am ajuns la granița Papei, care este o apă de doaă ori ca Oltul, numită [*spațiu liber*][137]. Pe la 10 am ajuns la Fer[r]ara, patria lui Ariosto și a doftorului Ferar, iubit prea mult de craioveni.

Fer[r]ara este un oraș prea frumos cu ulițe pre regulate pe linii drepte și largi. Aici am văzut închisoarea lui Tas[s]o, a cării păreți e plină [sic!] [f. 7r] de iscăliturile voiajerilor ce a vizitat această (sic) arest vestit, între care iscălituri se văd și a lui Biron [sic!], Victor Hugo și La Martin [sic]. Vestitul Tas[s]o la 1586 a șezut în închisoare 7 ani și 2 zile din pricina amorului ce a avut către Eleonora. Am vizitat și casa lui Ariosto, odaia în care dormea și lucra nesmintită, după cum să afla atunci, care casă s-a cumpărat de Stat și în locul unde era patul său acum e biusta lui, iar în locul scriitorului unde lucra el s-a pus o inscripție pe piatră de marmură frumoasă. Este și o piață cu numele lui, care piață pătrată și mare este ocolită cu zidiri falnice, pe lângă zidiri alee de copaci, și în mijlocul pieții pe o coloană măreață se vede statua lui Ariosto, cu inscripția jos (A Lodovico Ariosto, La Patria).

Biserica catedrală, arhitectură gotică italiană, mai cu seamă fasada și turnul e minunat, cu mulțime de statue frumoase înlăuntru. Castelul Ducal, sau acum Cardinal, castel minunat, zidit în formă de castel, ocolit de un șanț mare plin de apă. O citadelă bine fortificată, ocupată de trupe austriece. O gropiște minunat de frumoasă cu mai multe monumente împodobite cu statue și picturi. Între altele aici se vede și cea după urmă operă a lui Canova, adecă biusta prietenului său Leopoldo Cicognara.

La 11½ noaptea am plecat din Fer[r]ara și la 6 dimineața am ajuns în Bologna. Bologna, oraș destul de mare dar trist din pricină că e puțin lăcuit [f. 7v], ca și Padua și Ferrara. Cel mai vrednic lucru de văzut în Bologna și pe care nici un călător să nu-l treacă cu vederea este cimitirul sau gropiștea, cu mult mai frumoasă decât cea din Fer[r]ara și din München, cu fel de fel de monumente variate în tablouri și sculptură minunat lucrate, unde este și o biserică prea frumoasă cu tablouri zugrăvite de Pațineri[138]. Aici se vede și o icoană reprezentând pe Maica Precesta borțoasă, se închină pe o carte, și doi îngeri o încoronează, de Lucio Mas[s]ari[139]. Judecata după urmă de Canuti[140]. Înălțarea de Biboena [sic!][141]. Biserica are numirea de Chiesa dela Cistoza.

---

[135] *Marino Faliero*, operă de Gaetano Donizetti (1834).
[136] Râul Adige.
[137] Fluviul Po.
[138] Lorenzo Pasinelli (Bologna 1629–1700).
[139] Lucio Massari (Bologna 1569–1633).
[140] Domenico Maria Canuti (Bologna 1620–1684)
[141] Giovanni Maria Bibbiena (Bibbiena 1625 – Bologna 1665).

Biserica Sf. Petru și Pavel, ale căror statue se văd pe prestol, lucrate de Alexandro Algardi, tot plafonul prea frumos fresco lucrat de Froțeschini. Altă biserică S. Chiara, minunat zugrăvită în fresco și ulei de cavalerul Frațeschi, cât se poate de frumoasă. Altă biserică a Sf. Dominic prea frumoasă, mai cu seamă capela vechie zugrăvită fresco de Guido Reni, iar încolo zugrăvelile sunt noi. Palatul prințului Ba[c]ioc[c]hi (cumnatul lui Napoleon), acum trăiește numai o fată a lui Ba[c]ioc[c]hi, pe care o ține Marchizul Camer[a]ta este vrednic de văzut, atât zidirea înăuntru cu felurite statue, atât scara cât și apartamentele și cu deosebite tablouri prea frumoase. Biserica Sf. Petroni[o], colosală de mare, în care s-a încoronat Charl al V-lea de papa Clemens al VII. În această biserică este îngropată și sora lui Napoleon pe care a ținut-o prințul Ba[c]ioc[c]hi, a căria monument prea frumos se vede într-o capelă [f. 8^{r}]. Într-această biserică se vede pe pardoseală și meridiana trasă pe marmură albă, încât la amiaz pe o gaură ce este făcută în tavan străbate raza soarelui tocmai pe acea linie. Biserica este zidită la al XIII-lea veac. O fântână cu statue de bronz făcute de Jan Bolon, reprezentând în vârf pe Neptun, iar tocma jos se văd în 4 colțuri, 4 sirene călări pe delfini, care își storc cu mâinile țițele, din care curge apă de ia lumea de băut.

Biblioteca unde se văd fel de fel de antichități, fondatorul ei este generalul Ma[r]si[g]li. Un turn înalt de 380 picioare numit Azineli, lângă care este alt turn mai scurt aplecat, zidit într-adins cu 8 picioare ce se chiamă Garizendi.

Tribunalul de comers, zidire noă gotică, frumoasă.

Academia pontifică a artelor frumoase; minunate, frumoase [tablouri], mai cu seamă de Guido Reni, Samson și Sf. Bonifațiu, de Rafael, Sf. Cecilia, și al[tele].

Capela de la Universitate prea bine lucrată în fresco de Barto[lo]meo Cezi, același zugrav ce a zugrăvit biserica de la gropiște. Iar icoana altarului, ce înfățișează Buna Vestire de Dionisie Calari, dascălul lui Guido Reni, și biblioteca prea frumoasă. Dar Academia a scăzut acum, nu prea e vizitată ca mai înainte, căci când era în floarea ei urma într-însa pe an până la 12 000 școlari. Este și sală pentru cursul anatomiei, dar închisă, cu statue de lemn frumoasă ce au fost transportate și în Paris.

[f. 8^{v}] Madona di Gal[l]iera, biserică cu tablouri în ulei și fresco.

Catedrala cu tavanul altarului în fresco, Buna Vestire de Luis Car[r]ac[c]i, cea după urmă operă a lui Car[r]ac[c]i, peste 8 zile a murit.

Biserica Sf. Martin, cu tablouri în ulei, zidul alb.

Biserica Sf. Iacov, cu tablouri în ulei.

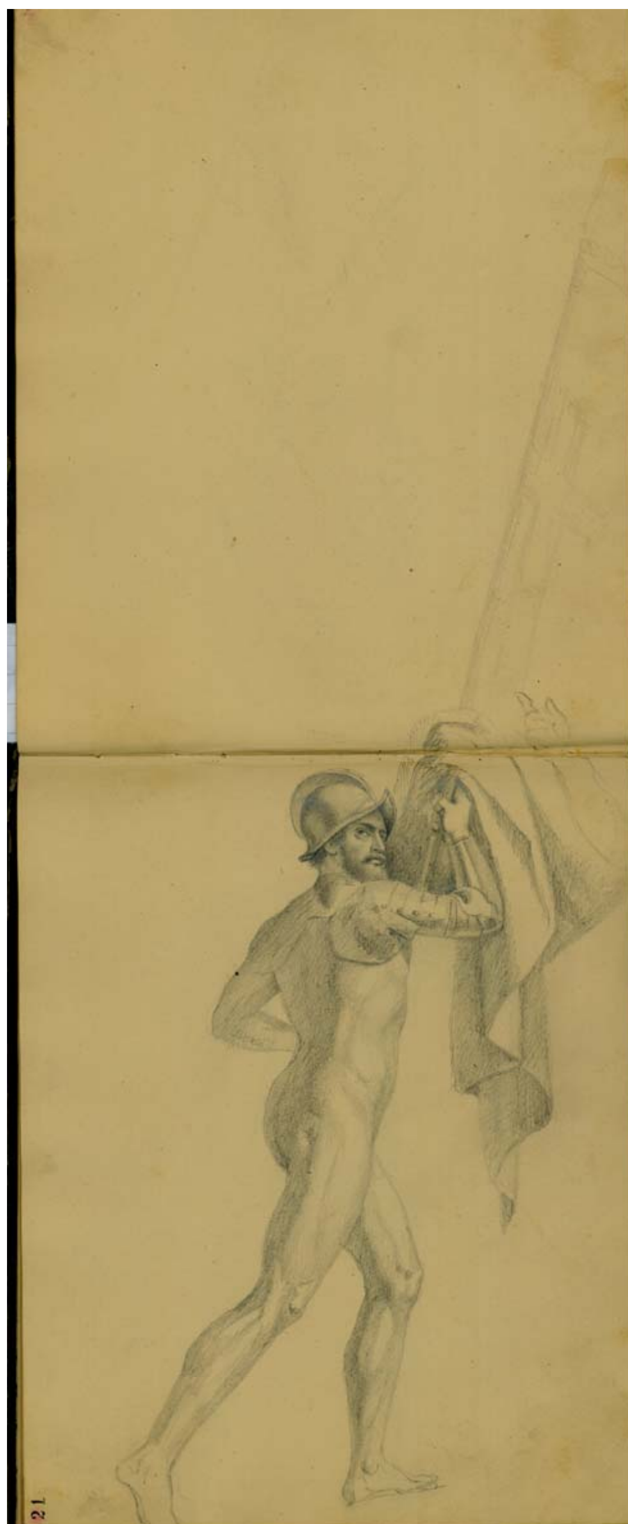
Biserica Sf. Pavel, cu tablouri în ulei.

Bolonia are asemenea poziție prea pitorească împrejurul ei.

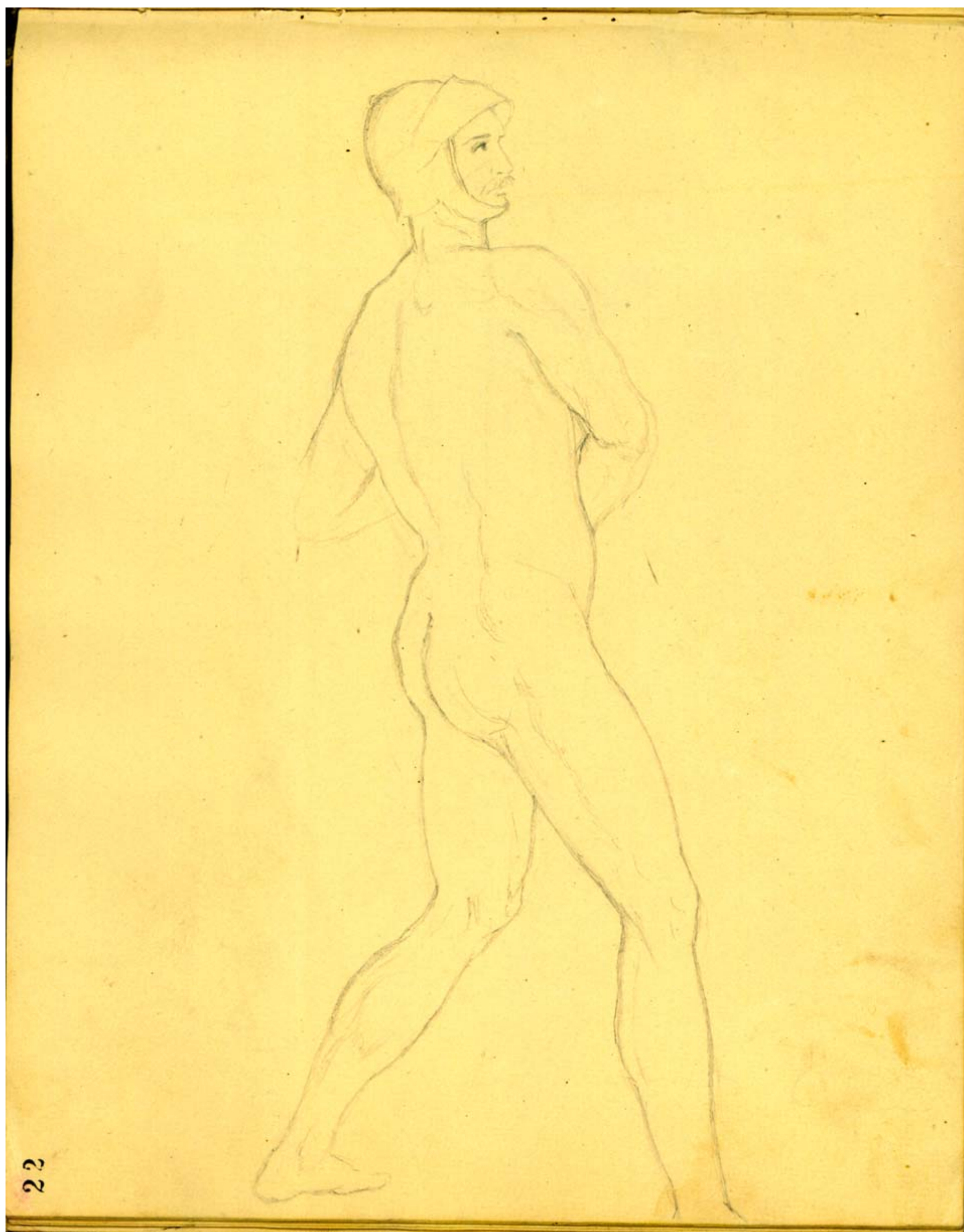
Din Bolonia am plecat... [textul se oprește aici].



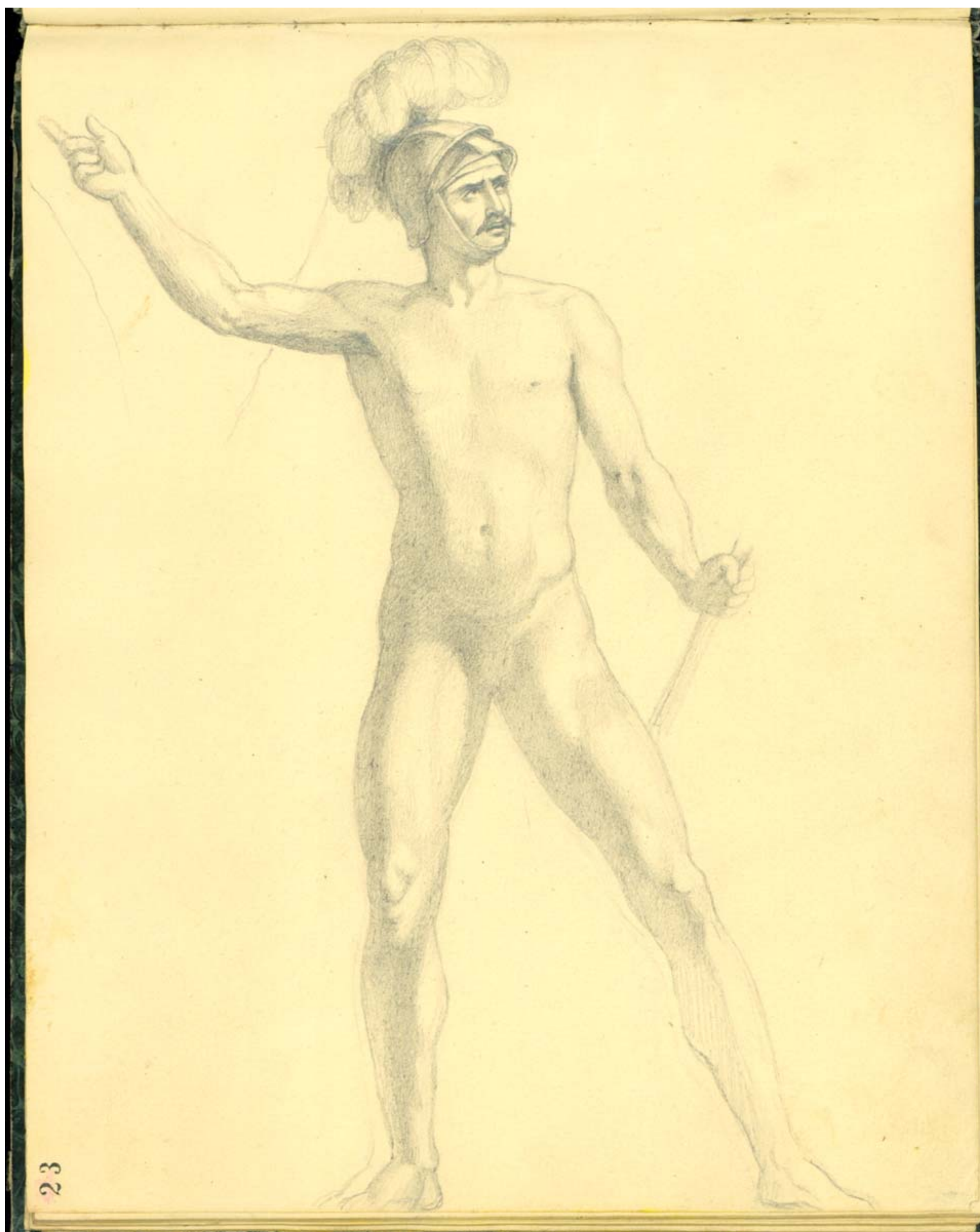
Studiu de nud, creion (Carnet D, f. 20^{v}).
Bărbat nud, văzut din spate, cu coif și scut, ținând în dreapta o lance. Desen executat într-un atelier din Roma.



Studiu de nud, creion (Carnet D, ff. 21^{v} -22^{r}).
Bărbat nud, înveşmântat în partea de sus a bustului cu o parte din armură. Poarttă coif şi ridică cu mâna dreaptă un steag.
În dreapta sus, studiu pentru un braţ ridicat, continuând pe f. 22^{r} .



Studiu de nud, creion (Carnet D, f. 22^{v}).
Bărbat nud, cu coif, înaintând spre dreapta.

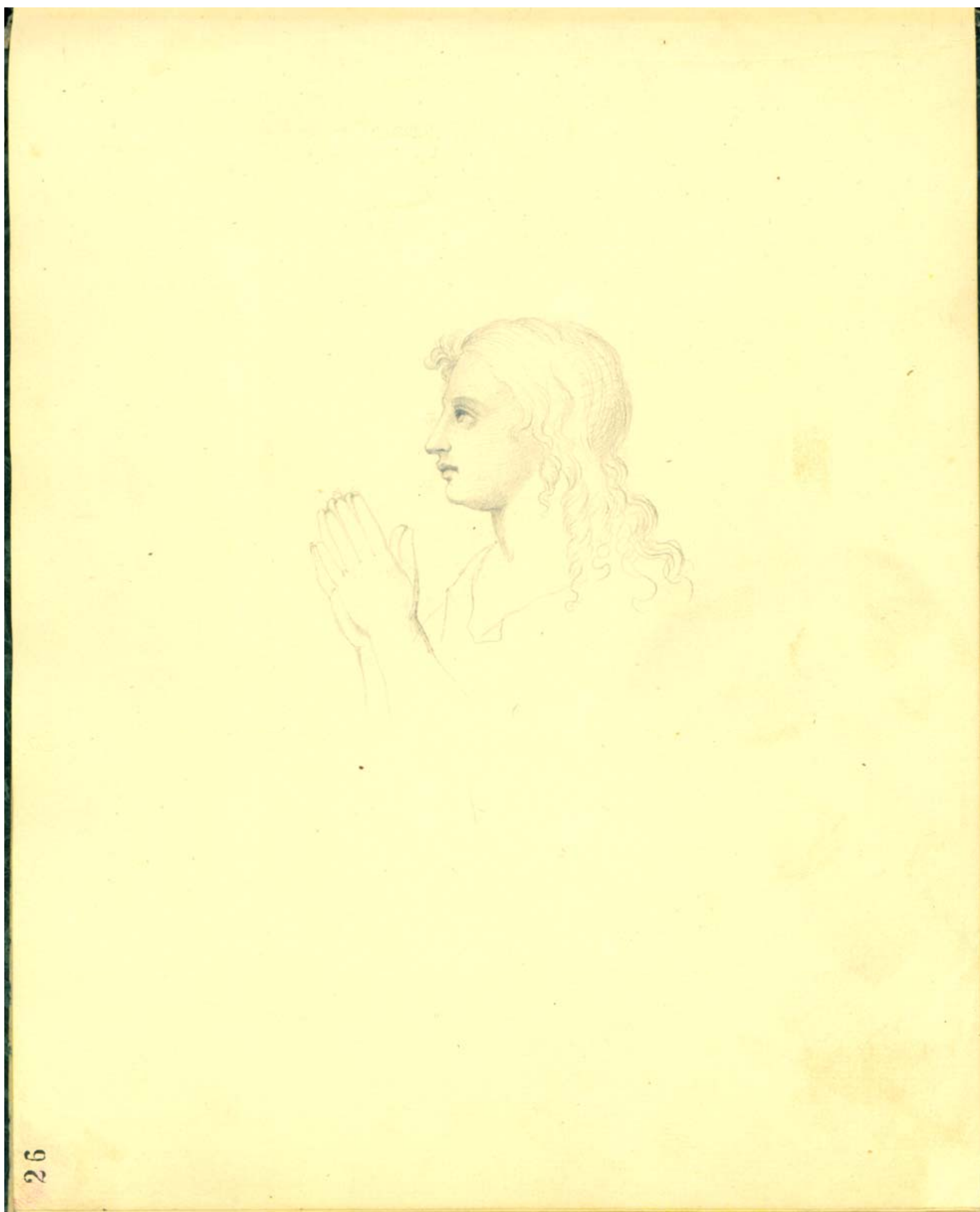


Studiu de nud, creion (Carnet D, f. 23^{v}).
Bărbat nud, văzut din față, purtând un coif cu panaș. Cu brațul drept ridicat în sus, cu stângul ține o lance sau hampa unui steag din care artistul a desenat numai o parte.



Cap de voievod, creion (Carnet D, f. 24[r])

Studiu de cap; bustul și brațul drept schițate sumar. Pentru trăsături, atitudinea capului și privire, desenul are drept punct de plecare *Studiul de nud* de la f. 23[v]. Personajul reprezentat, care în intenția artistului este, fără îndoială, Mihai Viteazul, poartă însă nu un coif, ca în studiul menționat, cu un calpac rotund asemănător cu cel din portretul voievodului litografiat de Lecca pentru *Biblioteca românească*, în 1830. Desenul a fost utilizat de pictor în compoziția: *Mihai Viteazul chemând țara la luptă împotriva turcilor*.



Înger rugându-se cu palmele reunite, creion (Carnet D, f. 26^{r}).
Studiu desenat, desigur, la Roma.



Înger îngenunchiat susținând un potir, creion (Carnet D, f. 27^{r}).
Însemnare, cu caracetere de tranziție: *de Petrus Tedeschi/original.*
Studiu desenat, desigur, la Roma. Pictorul Pietro Tedeschi (Pesaro 1750 – Roma după 1805) a fost elevul lui A. Lazzarini la Pesaro. Mai târziu va deschide o școală de artă la Roma (L. Servolini, în „Thieme Becker”, XXXII, 1938, p. 489–499).



Înger îngenunchiat, cu brațele la piept, creion (Carnet D, f. 28^{v}).
Studiu desenat, desigur, la Roma.



Bustul nud al unui băbat culcat, creion (Carnet D, f. 30^{v}).



Două studii sumare după cap de bărbat, creion (Carnet D, f. 31^{r}).



Bustul unei amazoane, creion (Carnet D, f. 29v).
Desigur, un studiu după antic, desenat la Roma.



Pagină de schițe: a) *Bărbat cu privirile plecate*; b) *Dragon*, creion (Carnet D, f. 31v).